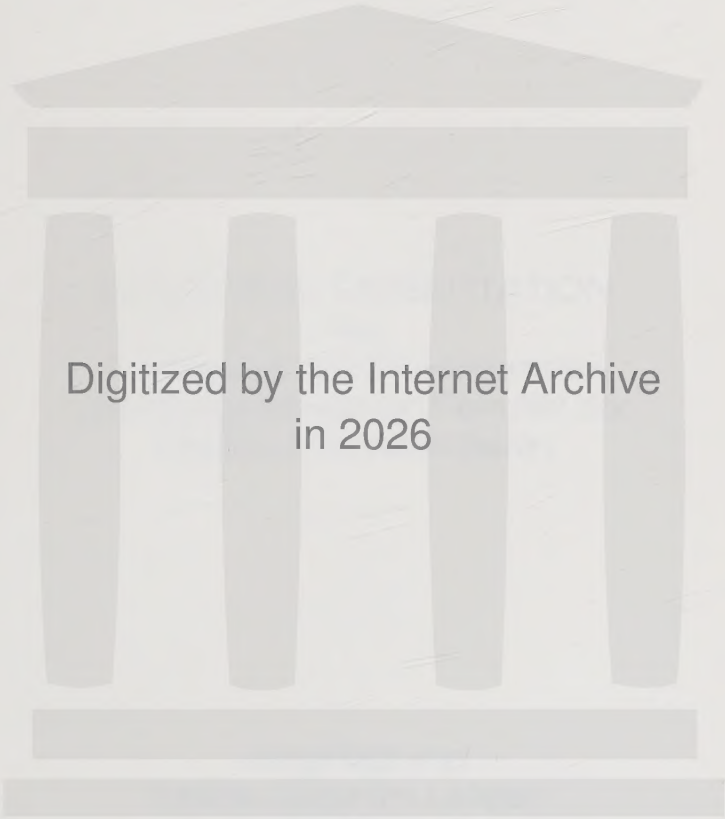
Lieder der Watut
Kultgesänge aus Bentsen, Mararena und Madzim (Nordost-Neuguinea)

INAUGURAL-DISSERTATION
zur
Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät der
Freien Universität Berlin

vorgelegt von
Hans-Joachim Leisten
aus Berlin

Berlin 1968



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552705_0008

Lieder der Watut
Kultgesänge aus
Bentsen, Mararena und Madzim
(Nordost-Neuguinea)

INAUGURAL-DISSERTATION
zur
Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät der
Freien Universität Berlin

vorgelegt von
Hans-Joachim Leisten
aus Berlin

Berlin 1968

UNIV.
LEIDEN
BIBL.

Dekan: Professor Dr. Erich Loos
Referent: Professor Dr. Kurt Reinhard
Korreferent: Professor Dr. Fritz Bose

Tag der mündlichen Prüfung: 9. Juli 1968

Inhaltsverzeichnis

Literaturverzeichnis Seite 4

A. Einleitung: Seite 7
(Entdeckungsgeschichte S. 8; Gruppen und Dörfer S. 8; Kulturwandel S. 10; Sprache S. 10; Auswahl der Beispiele S. 11; Transkription S. 11; Methode S. 12)

B. Die Lieder - Analysen Seite 14
("wage" S. 14; "pokin" S. 18; "fusin" S. 29; "sefa" S. 33; "kefi lafe" S. 38; ("bubu" Nr. 22 S. 43); "Lieder zur Mythe" S. 49; "bubu"/ Übersicht S. 52; "gwung"/ Übersicht S. 56)

Die Transkriptionen Seite 58

C. Tabelle der Stilmerkmale

Vorbemerkungen Seite 89
Die Tabelle Seite 92

D. Stilkritik und kulturelle Zuordnung

Tonale Organisation Seite 108
(Zusammenfassung S. 116)
Liedtypen und ihr Rhythmus-Wert Seite 121
Die Texte Seite 129

E. Zusammenfassung Seite 130

Karten Seite 133

L i t e r a t u r v e r z e i c h n i s

Abraham, Otto und Erich M.von Hornbostel: 1910
Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien.
in: Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft 11, 1910, S. 1-25.

Chenoweth, Vida: 1966
Song Structure of a New Guinea Highland's Tribe.
in: Ethnomusicology, 1966, S.285-297.

Collaer, Paul: 1965
Ozeanien
Musikgeschichte in Bildern, Bd. 1: Musikethnologie, Lieferung 1, Leipzig und Halle 1965.

Christensen, Dieter: 1957
Die Musik der Kâte und Sialum.
Phil.Diss. Berlin 1957.

1960
Inner Tempo and Melodic Tempo.
in: Ethnomusicology, 1960, S. 9-14.

1962
Melodiestile am mittleren Sepik (Neuguinea). Nach Phonogrammen der "Kaiserin-Augusta-Fluß-Expedition 1912 - 1913".
in: Baessler - Archiv, N.F. Bd. 10.

Detzner, Hermann: 1920
Vier Jahre unter Kannibalen.
Berlin 1920.

Fischer, Hans: 1958
Schallgeräte in Ozeanien. Bau- und Spieltechnik - Verbreitung und Funktion.
Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen, Bd. 36.
Baden-Baden 1958

1963
Watut - Notizen zur Kultur eines Melanesier-Stammes in Nordost-Neuguinea.
Kulturgeschichtliche Forschungen 10.Bd.
Braunschweig 1963.

Graf, Walter:
1950
Die musikwissenschaftlichen Phonogramme Rudolf Pöchs von der Nordküste Neuguineas.
Österreichische Akademie der Wissenschaften. Rudolf Pöchs Nachlass, Serie B, Völkerkunde, II.Bd., Wien 1950.

Hübner, Herbert:
1938
Die Musik im Bismarck-Archipel.
Musikethnologische Studien zur Kulturkreislehre und Rassenforschung.
Berlin 1938.

Kolinski, Mieczyslaw:
1959
The Evaluation of Tempo.
in: Ethnomusicology, 1959,S.45-57.

Kunst, Jaap:
1931
A Study on Papuan Music.
Weltevreden 1931.

1931 a
Songs of North New Guinea.
Batavia 1931.

1950
De Inheemse muziek in Westelijk Nieuw-Guinea.
Koninklijke Vereeniging Indisch Instituut Mededeling No. XCIII. Afdeling Culturele en Physische Anthropologie No. 38. Uitgave van het Indisch Instituut.
Amsterdam 1950

Merriam, Alan P.:
1964
The Anthropology of Music.
Evanston, Ill., Northwestern University Press 1964.

Nettl, Bruno:
1956
Music in Primitive Culture.
Harvard University Press, Cambridge 1956.

Reinhard, Kurt:
1968
Einführung in die Musikethnologie.
in: Beiträge zur Schulmusik, 21.Heft.
Wolfenbüttel und Zürich 1968.

Schmitz, Carl A.: 1960 — Historische Probleme in Nordost-Neuguinea. Huon-Halbinsel. Studien zur Kulturkunde 16. Bd. Wiesbaden 1960.

- - - — (Besprechung von:) A. Burgmann. in: Anthropos 1961, S. 688 - 689.

- - - — (Besprechung von:) A. Capell. in: Oceania 31, 1961, S. 306 ff.

- - - — (Besprechung von:) H.Fischer. in: Tribus Nr. 10, 1961, S. 203 - 206

- - - — (Besprechung von:) G. Koch. in: Baessler-Archiv N. F. Bd. X 1963.

- - - — (Besprechung von:) J. V. Jansen. in: Soziologus N..F. 12, 1962, S. 178 - 181.

- - - — (Besprechung von:) Th. Schwartz. in: American Anthropologist 63, 1961, S. 1116.

Schneider, Marius: 1934 — Geschichte der Mehrstimmigkeit. 1. Bd., Berlin 1934.

A. Einleitung

Seit Hans FISCHER sein Buch: " W A T U T - Notizen zur Kultur eines Melanesier-Stammes in Nordost-Neuguinea " [1] veröffentlicht hat, sind fünf Jahre vergangen. Die Darstellung der Musik im Untersuchungsgebiet mußte in der Publikation zurückgestellt werden. Kapitel 9 " Musik und Tanz " enthält nur einen allgemeinen Überblick, verweist aber auf eine spätere, gesonderte Bearbeitung. Dieses Versprechen kann nun aufgrund des Entgegenkommens von Herrn Professor Dr. Hans Fischer, dem Verfasser die Klangbeispiele zur Auswertung zu überlassen, in einer ersten Studie eingelöst werden. Zwar wird hier nur ein Teil der umfangreichen Sammlung vorgelegt, doch soll dieser Versuch die Grundlagen erarbeiten, auf denen, wiederum zu einem späteren Zeitpunkt, weitere Untersuchungen des Watut-Gebietes aufbauen können, so daß nach und nach die Konturen dieses kulturell mehrschichtigen Tales deutlicher hervortreten werden.
Da die Musik eines Volkes nur einen Teil der Kultur ausmacht und in ihrer Bedeutung nur im Gesamtzusammenhang zu erfassen ist, werden einige zum Verständnis der Klangbeispiele notwendige Erläuterungen dem musikalischen Teil vorangestellt. Es handelt sich dabei um Auszüge aus der wesentlich breiter angelegten ethnologischen Publikation von FISCHER. Da sein Watut-Buch leicht zugänglich ist, bereitet es keine Schwierigkeit, sich dort umfassend zu informieren.

Die von FISCHER in den Jahren 1958/59 durchgeführte Feldforschung diente in erster Linie den Kuku-kuku - Gruppen westlich des hier vorliegenden Untersuchungsgebietes. Dabei bot sich auch für insgesamt drei Monate die Gelegenheit, Aufnahmen unter der Watut-Bevölkerung zu machen (Region: unterer Watut-River, Morobe District, Territory of New Guinea). FISCHER fand eine Kultur vor, die bereits seit längerer Zeit europäischen Einflüssen ausgesetzt ist. Die LUTHERAN - MISSION New Guinea arbeitet seit Jahrzehnten am unteren Watut-River, so daß fast alle Leute getauft sind.

---

1) H.Fischer, 1963

Entdeckungsgeschichte

Die ersten Europäer im Watut-Tal waren die beiden Goldsucher Dammköhler und Oldörp, die wahrscheinlich 1909 den Watut erreichten. Im nächsten Jahrzehnt suchten H. Andexer (1912), die Missionare Pilhofer und Flierl (1913) und der Hauptmann der deutschen Schutztruppe Hermann Detzner (1914) [1] die Gegend am Watut-River auf und berichteten von ihren Kontakten mit den Eingeborenen. Nachdem 1911 die erste Missionsstation von Neuendettelsau (bei Ansbach) aus gegründet war (im Gebiet der Wampar), gingen schon wenige Jahre später eingeborene Evangelisten von hier zum Watut-River. Im Jahre 1921 besuchte Missionar Panzer dreimal dieses Gebiet. Die in seinem Bericht vermerkten Ortsnamen sind lokalisierbar. Sein Nachfolger, Missionar Stürzenhofecker berichtet schon 1925, daß die Missionsgehilfen einige alte Dörfer der Watut-Bevölkerung niedergebrannt hätten, um diese in günstiger gelegenen Orten neu anzusiedeln. Die ersten Taufen datieren aus dem Jahr 1926. Die Mitteilung des Missionars Vicedom, daß die Kukukuku 1930 Watut-Gruppen überfallen hätten, beendet die kontinuierlichen Aufzeichnungen. Da die australische Verwaltung zunächst keine schriftlichen Berichte anfertigte und durch den zweiten Weltkrieg ältere Angaben vernichtet wurden, liegen erst seit 1951 wieder Notizen von Patrouillen vor.

Gruppen und Dörfer

Die nachfolgenden Angaben sind in gekürzter Form dem Bericht von H.FISCHER entnommen:
" Deutlich lassen sich drei große Gruppen unterscheiden, die dialektisch und kulturell leicht verschieden sind " (S.17).

a) Mittelgruppe:

Bentsen: mit den Gruppen na ntsang und na borar. Sie siedelten gemeinsam zuerst (auf Anregung der Mission) im Dorf Gomarok, danach in Tsili-Tsili, im Kriege in Maranidzu und wohnen heute in Bentsen.

Mararena: mit den beiden Gruppen na dzoaindz und na baner. Diese siedelten am Banir-River, auf dem Gebiet der heutigen Kuku-kuku - Dörfer Katsion und Seseli. Die Orte, die durch Konzentration entstanden, waren Libun, Sogunt und Mararena.

1) H.Detzner, 1920

Madzim mit den Gruppen na Efa faga (Efa faga = Mündung des Efa-Flusses) und na warang. Das erste gemeinsam angelegte Dorf war Babuaf, danach Madzim.

b) Nordgruppe:

Wampan: mit den Gruppen na borar und einer weiteren, deren Eigenname nicht ermittelt wurde. Wahrscheinlich gehört die zweite Gruppe zur Uruf-Bevölkerung. Das erste konzentrierte Dorf war Dununtun, später Wampan.

Uruf: Gruppenbezeichnung: na tepa, früherer Ort: Morum. Der Name Uruf für das heutige Dorf stammt von der Mittelgruppe, die Eigenbezeichnung ist: Waroy.

Morum: ein früherer Siedlungsplatz entspricht dem heutigen Ort des Kuku-kuku-Dorfes Tampananso. Gruppenbezeichnung: na bampong. Die früheren Orte lagen am Urif-Creek und am Namund-River.

Pesen: Gruppenbezeichnung: na ruwain. Angeblich ist unter der Bevölkerung von Pesen eine Restgruppe der Ausrottung durch die Mittelgruppe entkommen, deren ursprünglich größerer Verband im nördlichen Watut-Tal siedelte und sich dann als dezimierte Gruppe mit den na wagong vermischte und deren Sprache übernahm. Frühere Orte: Belo und andere am Namund-Unterlauf. Das Dorf wird heute von der Bevölkerung selbst Mahanadzo genannt.

Unang: Die Bewohner dieses Dorfes, falls es überhaupt noch existiert, blieben im Norden wohnen, als die übrigen zum Watut-River zogen. Es gibt heute keine Verbindung mehr zur Watut-Bevölkerung.

c) Südgruppe:

Von den Gruppen dieser Ortschaften sind keine Klangbeispiele vorhanden. Auf die heutigen fünf Dörfer verteilen sich zwei benannte Gruppen: na dzamun (Orte: Wowos, Kumots, Dangal) und na sankak (Orte: Maralanko, Dzenemp). Die früheren Siedlungsplätze für die Kumots-Bevölkerung lagen alle südlich des Watut-River, um den Bitap-Creek.

Diese Aufstellung wurde deshalb so ausführlich gegeben, weil sie

Gruppenbewegungen, Zusammenlegungen und Vermischungen deutlich macht. Das ursprüngliche Wohngebiet war wesentlich größer. Es zeigt sich ein Zusammenrücken von Norden nach Süden und vice versa sowie von Westen nach Osten.
" Anthropologisch stimmt die Watut-Bevölkerung in Größe, Körperbau und Hautfarbe weitgehend mit den großen schlanken Wampar überein. Allerdings sind die Angehörigen der südlichen Dörfer durchschnittlich etwas kleiner als die der Nordgruppen " (S. 21). Die gesamte Watut-Sprachgruppe dürfte heute ca. 1550 Menschen umfassen. Für Bentsen wurde eine Einwohnerzahl von 150 Personen errechnet.

K u l t u r w a n d e l

Die ethnographischen Notizen enthalten neben Angaben zur "älteren" Kultur Hinweise auf zahlreiche Akkulturationserscheinungen. Sie alle aufzählen zu wollen, ist an dieser Stelle nicht nötig. Als Beispiel sei nur das Kirchendorf Forofar (Bentsen) genannt, in dem sich die Missionsstation und die "kommunalen" Einrichtungen befinden. Die Anlage der Dörfer, die Besitzrechte, verschiedene europäische Gebrauchsgegenstände - wie Messer, Beile, Drahtschlingen u.a.m. - sind kennzeichnend für den gegenwärtigen Wandlungsprozeß. Besonders bei der Befragung nach alten Riten und Gebräuchen waren erhebliche Lücken festzustellen, auch wenn die Leute sich offenbar bemühten, möglichst wenig "Schlechtes" aus der alten Kultur zu berichten - mit "Rücksicht" auf die Missionare.

S p r a c h e

Im Anschluß an die Darlegungen über Grammatik, Beispieltexte und Wörterverzeichnis kommt FISCHER zu dem Ergebnis, daß man die Sprache der Watut als melanesisch mit geringen papuanischen Elementen bezeichnen kann. Gleichzeitig versucht er - anhand der Testliste von SWADESH und den 100 ergänzenden Begriffen (HYMES [1]) - die linguistische Verwandtschaft zwischen Watut (nan tsang), Wampar (Laewomba) und Azera festzustellen. Das Ergebnis ist die Übereinstimmung von 55 % aller Wörter in den drei Sprachen (Test). In

1) Hymes, D.H. 1960: Lexicostatistics so far. Current Anthropology, vol. I, no. 1, p. 3-44 (zitiert nach FISCHER, 1963).

einem weiteren Vergleich mit 128 Testwörtern ergibt sich Übereinstimmung mit dem Jabêm von 40 % für Watut, 36 % für Wampar und 37 % für Azera.
"Nach den vorliegenden Daten wären also alle vier Sprachen zur gleichen Sprachfamilie zu zählen, wobei Watut und Wampar jedoch an der Grenze zu Dialekten der gleichen Sprache zueinander stehen."
Von den 100 Wörtern des tsang-Dialektes (Test) sind etwa 40 % auf UAN[1] zurückzuführen.

Auswahl der Beispiele

Von den ca. 150 Musikstücken[2], die in der Nord- und Mittelgruppe aufgenommen wurden, werden 29 Gesänge in Übertragung vorgelegt.[3] Es handelt sich dabei um die "alten" Kultgesänge: Kriegslieder (wage), Initiationslieder (pokin und fusin), Krankenheilungsgesänge (sefa), Klagelieder[4] (kefi lafe)[5], ein Tanzlied (bubu) zum Vergleich und zwei Gesänge zu Mythen. Dabei wurde die Auswahl auf die Dörfer Bentsen, Mararena und Madzim beschränkt, also auf Bewohner der Mittelgruppe. Zum Vergleich werden die 35 "bubu"-Tanzlieder aus Bentsen und die 12 "gwung"-Tanzgesänge aus Mararena mit herangezogen, ferner ein Initiationsgesang der Kuku-kuku. Diese Beschränkung auf wenige alte Lieder ist kein Notbehelf, sondern die in diesem Fall geeignete Methode, die Grundelemente der heutigen Musikkultur zu erkennen.

Transkription

Im wesentlichen wurden die "Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien"[6] befolgt. Als besonderes Zeichen findet für kurze

---

1) UAN = Uraustronesisch (Fußnote ergänzt).
2) Die "ungefähre" Angabe bezieht sich auf einige Fragmente, die fortlaufend nummeriert wurden, einen Fehler in der Zählung und einige Klagelieder aus Mararena (FISCHER F: XVII), deren Identität wegen des Fehlens einer Ansage noch nicht restlos geklärt ist.
3) Vermehrt um ein Beispiel der Kuku-kuku, gesungen von Wampan-Leuten.
4) Vgl. Fußnote 2) Ende.
5) Die (vermutlich vier) "kefi lafe" aus Mararena blieben unberücksichtigt.
6) O.Abraham und E. M. von Hornbostel, 1916.

Zäsuren oder Atempausen zusätzliche Verwendung. Wenn Vorsänger (Chorführer) und Chor in der Linienführung voneinander abweichen (was häufig atemtechnische Erscheinungen betrifft), wird die Kauda in der Notation für den Vorsänger nach unten gestrichen. Treten Mehrklänge auf, deren Erzeuger nicht eindeutig zu erkennen sind (betrifft Linien innerhalb des Chores), ist die Kaudierung einheitlich. Weitere diakritische Zeichen finden sich mit ergänzenden Erläuterungen in den Übertragungen.
Das Abhören wurde gelegentlich dadurch erschwert, daß nicht alle Lieder unter optimalen Bedingungen aufgenommen worden sind. Häufig überdeckt der Vorsänger durch seine Nähe zum Mikrophon die anderen Mitwirkenden. Hinzu kommen einige Bandfehler und "Übersteuerungen".

M e t h o d e

Neben den Transkriptionen, die möglichst alle Klangmerkmale der Lieder sowie einige numerische Daten enthalten, dienen die Analysen der exakten phänomenologischen Beschreibung. Diese werden eingeleitet und kommentiert durch Hinweise aus dem genannten WATUT-Buch und einem maschinenschriftlichen Manuskript (FISCHER), das die Texte und weitere Erläuterungen enthält und im folgenden "Katalog" genannt wird. Hinzu kommen noch einige mündliche Auskünfte durch Herrn Professor Dr. Fischer, die im einzelnen nicht mehr ausgewiesen werden.
Die Teilergebnisse der Analysen werden im Kapitel "Stilelemente" zusammengefaßt und im Abschnitt "kulturelle Zuordnung" im größeren Zusammenhang zu deuten versucht.
Um den Text nicht mit zu vielen Details zu belasten, sind die Stilmerkmale und die analytischen Berechnungen in einer Tabelle zusammengefaßt, der eine gesonderte Einführung vorangeht.
Zum großen Bedauern des Verfassers erbrachte die Befragung der Informanten zu wenige Anhaltspunkte, als daß ein gesondertes Kapitel über die musiksoziologischen Phänomene (das Verhältnis von Lehrenden und Lernenden u. a.), die kulturimmanenten Vorstellungen über Musik und die Probleme der mündlichen Überlieferung hätte geschrieben werden können, wie es selbstverständlich wünschenswert gewesen wäre (vgl. A. P. Merriam [1]).

---

1) A. P. Merriam, 1964. Anm.: Marriam gibt einen sehr anregenden musik-anthropologischen Überblick, ohne dabei die deutschsprachige Literatur zu würdigen. Gerade die Arbeiten von E.M. von

An dieser Stelle möchte ich meinem verehrten Doktorvater Herrn Professor Dr. Kurt Reinhard meinen herzlichen Dank aussprechen für seine unermüdliche Unterstützung, mit der er die vorliegende Arbeit gefördert hat.
Ebenso danke ich Herrn Dr. Dieter Christensen, Berlin, für anregende Diskussionen und wertvolle Hinweise.

Herrn Etzel Gundlich, Berlin, der mir freundlicherweise einige Notizen überlassen hat, als er die Untersuchung des Watut-Materials wegen anderer Berufswünsche nicht mehr fortsetzen konnte, sei ebenfalls herzlich gedankt.

Hornbostel und Curt Sachs enthalten schon Jahrzehnte früher wegweisende Ansätze. Trotzdem ist es das große Verdienst von Merriam, den Blick erneut auf die Erforschung der gesamten mit der Musikkultur zusammenhängenden Erscheinungen gelenkt zu haben.

B. Die Lieder - Analysen

" wage "

Zwei Lieder aus Bentsen und zwei aus Madzim sind die letzten Zeugnisse einer kriegerischen Vergangenheit. Unter dem Druck der Verwaltung und dem Einfluß der Mission sind Kampfnandlungen schon seit mehreren Jahrzehnten aufgegeben worden. Aus den Angaben von FISCHER, die die Musik betreffen, soll im folgenden zitiert werden:[1)]
"Im überfallenen Dorf tötete man Männer, Frauen und Kinder und brannte die Häuser nieder. Gelegentlich jedoch nahm man junge Mädchen mit in das eigene Dorf. Erschlagene Gegner wurden zerteilt, und die Stükke von den Kriegern in das eigene Dorf getragen, indem man Kriegsgesänge (wage) sang. Wenn die Nachricht in das Dorf kam, daß ein Feind erschlagen worden war, schmückte sich die Schwester des siegreichen Kriegers und ging ihm zum Dorfausgang entgegen. Zusammen zogen dann alle mit dem Kriegsgesang in das Dorf, wo der Erschlagene gegessen wurde."

Lied Nr. 1

Vorsänger und einige Männerstimmen sind die Ausführenden dieses textlosen Liedes. Der Vortrag ist verhalten mit niedrig intonierten Spitzentönen und eng aneinandergebundenen Noten mit zahlreichen kurzen Glissandi. Das Tempo wird geringfügig um 9 % langsamer.

Analyse:

Das Lied besteht aus drei Strophen mit je drei Motivgruppen. Die Kadenz ist abrupt, der Finalhalteton der Strophen wird gekürzt.

Das Stück baut auf dem Dreiklang f - d - h auf. Dieses Gerüst wird in a_2 um einen Ganzton nach unten erweitert, so daß eine erweiterte Terzschichtung mit vermindertem Dreiklang entsteht. In b wird der Spitzenton f in fis geändert, der in der letzten Strophe etwas tiefer intoniert wird.
Die Melodie ist terrassenförmig mit einer engmelodischen Finalis in a_2. Der terzpendelnde Schluß des b-Motivs gleicht den Schlußtönen der Beispiele 3 und 4.
Ein gleichförmiges Metrum ist nicht zu erkennen, vielmehr werden die Akzente der im 2/2-Takt notierten Motive ständig leicht variiert.

---

1) H. Fischer, 1963, S. 89

Dabei ergeben sich im Gesamtverlauf 9 verschiedene Notenlängen. Jeder rhythmische Impuls in der Melodie ist gleichzeitig eine Tonfortschreitung.

Lied Nr. 2

In der gleichen Besetzung mit ähnlichem Stimmklang wie in Nr. 1 wird auch dieses "wage" gesungen. Das Tempo ist gleichbleibend in allen Strophen.

Analyse:

Das Lied besteht aus drei untextierten Strophen mit je 5 Motiven. Das fragmentarische Motiv zu Beginn (a') und die abrupte Kadenz ergänzen sich (bis auf die ausgelassene Unterterz h) zu einem weiteren a_3-Motiv. So erweckt dieses "wage" den Eindruck einer Litanei, die gleichsam beliebig lang ausgedehnt werden könnte. Dieser Charakter wird noch verdeutlicht durch die überwiegend isorhythmische Gestalt der Motive und Strophen, in denen das zweihebige Metrum dreigeteilt wird.[1)]

Dem Stück liegt eine hemitonisch-pentatonische Skala zugrunde, die aus einer Erweiterung der Kernzelle e - d - h um einen Halbtonschritt nach oben und einen Ganztonschritt nach unten gebildet wird. Ihrer Quantität nach (in Vierteln gemessen) stellt sich die Gebrauchsleiter folgendermaßen dar:

f	-	e	-	d	-	h	-	a
4		26 2/3		56 2/3		23 2/3		4

Dieser ausgewogenen, fast achsensymmetrischen Verteilung entspricht der melodische Verlauf. Der Betonung des Bereichs oberhalb der Tonika d in den Motiven a_1 folgt der andere Abschnitt a_3/a_3' mit dem Gewicht unterhalb der Tonika. In beiden Teilen ist der Melodieverlauf wellenförmig im Ambitus einer verminderten, bzw. zu niedrig intonierten "reinen" Quinte. Der Schluß von a_1 und das Motiv a_2 bilden durch die betonte Tonika d quasi die Mitte, der Wellenbewegung vor- und nachgeordnet ist.

Sechs verschiedene Notenlängen begegnen in diesem "wage", in dem, wie im vorigen Lied, jeder rhythmische Impuls einer Tonfortschreitung entspricht.

---

1) Zum "bubu" F: III_{13} (nicht veröffentlicht) besteht eine melodische Verwandtschaft.

Lied Nr. 3

Dieser Kriegsgesang wird von einem Vorsänger angestimmt, dem sich in der Mitte der ersten Strophe Frauenstimmen anschließen, um sogleich wieder zu verstummen. Die übrigen Männerstimmen fallen am Ende der ersten Strophe ein und vereinigen sich von der zweiten an mit den erneut einsetzenden Frauenstimmen. Das Tempo wird in der 2. Zeile deutlich verlangsamt (ca. 20 %) und verläuft dann konstant bis zum Schluß.

Analyse:

Das Lied besteht aus drei Strophen mit je drei Motiven. Der hemitonischen Tritonik c - d - es in der ersten Zeile schließt sich die Tetratonik e - a - c (cis) - d an, die in der dritten Strophe zur anhemitonischen Pentatonik e - g - a - c - d erweitert wird. Diese Leiter kann trotz der strukturwichtigen Quart a - d als überlagertes Dreiklangsgerüst angesehen werden.
Der engmelodischen Wellenbewegung der ersten Strophe folgt eine Melodiebildung, die noch am ehesten als Fanfarenmelos zu bezeichnen ist. Die die Strophen 2 und 3 abschließende Terz-Pendelbewegung begegnet auch in den Liedern Nr. 4 und 1. Die in A_2 auf den Ambitus einer kleinen Septime ausgedehnte Melodie ist kaum als Transposition, sondern besser als Transformierung charakterisiert.
Die schon im Beispiel 1 auftretende Akzentverschiebung des sehr breiten, "freien" Metrums begegnet hier erneut. 12 verschiedene Notenlängen werden verwendet. Bis auf eine Tonrepetition beim Übergang von Strophe zwei zu drei entspricht jeder rhythmische Impuls einer Tonfortschreitung. Das Zählzeiten-, rhythmische und melische Tempo sowie die rhythmische und melische Belebtheit sind außerordentlich niedrig (vgl. Tabelle).

Lied Nr. 4

Dem Beginn dieses "wage" geht ein Ansummen des Anfangsintervalls voraus, das der Vorsänger in einer für den weiteren Verlauf zu tiefen Lage übernimmt. Er bricht daher ab und setzt von neuem ein. Einige Männerstimmen fallen mit der zweiten Motivpartikel ein, während weitere Frauenstimmen jeweils in der zweiten Strophenhälfte mitsingen. Lediglich in der 4. Strophe werden Frauenstimmen von Anfang an hörbar. Vor Beginn des Liedes wird einige Male ein Klopfgeräusch erzeugt wobei es sich wahrscheinlich um Schlaghölzer handelt. Diese treten gegen Ende der ersten beiden und in der Mitte

der dritten Strophe erneut in Aktion und haben die Aufgabe, ein allzu starkes Retardieren der Sänger aufzufangen, was in der dritten Strophe sogar zu einer Beschleunigung des Tempos führt. So verlangsamt sich das Zeitmaß in der zweiten Strophe um 7 %, wird wieder auf das Anfangstempo beschleunigt und läßt erneut um 7 % nach. Der Stimmklang ist im Brustregister laut und gepreßt, die Spitzentöne in den Strophen 3 und 4 werden vom Vorsänger "gekrächzt".

Analyse:

Das Lied besteht aus 4 Strophen mit je zwei Motiven. Die Kadenz ist abrupt und endet auf der Tonika als Halteton.

Die erste Strophe baut auf dem Dreiklang e (es) - c - a auf, wobei das 2. a_1-Motiv die kleine Terz verwendet. In der zweiten Strophe wird die Dreiklangsleiter in a_2 zur anhemitonischen Tetratonik verändert, indem der Spitzenton e durch d ersetzt und die Skala nach unten um einen Ganzton erweitert wird. In a_3 folgt erneut das Dreiklangsgerüst mit großer Terz. Die Gebrauchsleiter ist also anhemitonisch-pentatonisch.

Die fanfarenmelodische Gestalt des Liedes wird in a_1 und a_3 durch fallende Dreiklänge gebildet, die in a_3 - zugleich Kadenz - in Terz-Pendelbewegung mündet. Durch die Oktavierung des Schlußteils von a_2 in der zweiten und dritten Strophe wird der Ambitus der Leiter auf eine Oktave ausgedehnt. Zugleich wird damit eine neue, "erweiterte" musikalische Phrase gebildet. Die Terz-Pendelbewegung am Schluß der Strophen gleicht den Finales der Beispiele 1 und 3.

Für die rhythmische Gestalt des Liedes gilt das in Beispiel 1 Gesagte. Auch hier werden die Akzente des "freien" Metrums ständig leicht variiert. Es ergeben sich dabei 11 verschiedene Notenlängen. Jeder rhythmische Impuls ist zugleich eine Tonfortschreitung.

Ein Vergleich der "wage" 1 und 4 zeigt, daß es sich um Varianten handelt. Allerdings werden die Elemente der Melodie unterschiedlich geordnet. In Beispiel 1 besteht die Strophe aus drei Gliedern, in "wage" Nr. 4 sind es nur zwei. Die im ersten Stück regelmäßig wiederholten beiden Formen des Dreiklangs treten im anderen Lied nur in der ersten Strophe auf. Von der zweiten an werden anstelle zweier Dreiklänge eine transformierte Phrase (mit tetratonaler Skala) und der Dreiklang aneinandergefügt. Da dieser tonal tiefer gelagerte Teil über die den "Baß"-Ton umspielende Floskel verfügt, die im

ersten Beispiel zum a_2-Motiv gehört, ist anzunehmen, daß das a_1-Motiv des "wage" Nr. 1 eine Erweiterung darstellt. Dreiteilige Strophen sind, wie das Vergleichsmaterial zeigt, in Madzim ebenfalls bekannt.

" p o k i n "

Nasendurchbohrung und Initiation sind bereits seit etwa 30 Jahren aufgegeben worden. Daher sind die Angaben zu den Riten nur recht äußerlich und möglicherweise nicht einmal mehr in der richtigen Reihenfolge von den Informanten wiedergegeben worden.
"Die Initiation", schreibt H. FISCHER,[1] "wurde von allen Dörfern der Mittelgruppe gemeinsam durchgeführt. Sie fand im Abstand von mehreren Jahren jeweils in einem anderen Dorfe statt. Die Initianten waren zu diesem Zeitpunkt etwa 10 bis 14 Jahre alt. Es wurden, nachdem genügend Nahrungsmittel und Wild herangeschafft worden waren, zwei Häuser auf einem freien Platz nahe dem Dorf gebaut. Eines davon (wodzu janom) war rund, mit sehr hohem Kegeldach, das andere niedrig, rechteckig und lang. Die erwachsenen Männer schmückten sich, der Saft der roten Pandanus-Frucht (umu) wurde über die Haare gesprüht. Dann fand ein Scheinkampf statt.
Die Initianten wurden in das kleinere Haus gebracht, unter dem ein qualmendes Feuer angezündet wurde. Am späten Abend holte man sie in das wodzu janom. Die Männer nahmen Salz und Ingwer in den Mund und spieen sie in den Mund der Initianten. Danach sangen die erwachsenen Männder "pokin", eine Gesangsart, die der Belehrung der Initianten diente. Kurz vor dem nächsten Morgengrauen gingen die Männer zum Fluß und wuschen sich. Sie kehrten zurück, um die Initianten zu holen und auch zu waschen.
An dieser Stelle der Zeremonie scheint die Beschneidung stattgefunden zu haben". Alle vorliegenden "pokin" sind in Bentsen aufgenommen worden.

Lied Nr. 5

Ein Vorsänger und Männerstimmen im Hintergrund singen dieses textlose "pokin". Im überwiegend halblauten Vortrag mit Brustregister werden nur die Spitzentöne und höheren Passagen mit größerer Dynamik

---

1) H. Fischer, 1963, S. 84/85

ausgeführt. Die Männerstimmen werden von Schlaghölzern begleitet, deren "Viertel"-Schläge sich gelegentlich gegenüber der Gesangslinie verschieben, ohne daß darin eine Regel erkennbar würde. (Zum Vergleich eignet sich die Übertragung des Liedes Nr. 7). Das Tempo läßt in der letzten Zeile deutlich nach; im ganzen ergibt sich ein Retardieren von 12 %.

Analyse:

Die dem Stück zugrundeliegende hexatonische Materialleiter mit anhemitonisch-pentatonischem Gerüst g - a - (b) - c - d - e setzt sich aus verschiedenen Teilskalen der Motive zusammen, die akustisch z. T. einen Halbton höher klingen.

Der große Ambitus einer Undezime ergibt sich aus der Reihung der in den Motiven verwendeten Bi- und Tritonleitern. In a_1' und b_1' (der 1. Zeile) begegnen Zweitonskalen, in b_4 der B-Zeile in der ersten Strophe eine hemitonisch-tetratonische Leiter, die aber in der Parallelstelle zur Kernzelle verändert wird. Alle anderen Motivskalen sind tritonisch ohne Halbtöne[1] (Die leiterfremden 4. Töne in b_2, 1. Strophe und a_3 in der 1. Strophe entstehen durch Modulationen, auf die weiter unten eingegangen wird.)

Durch diese "Kompositionstechnik" werden 3 Tonräume ausgebildet:

d - e - g - a -
g - a(b) - c - d -
d - e(f) - g

Die diesem "pokin" eigene Singmanier, in einigen Motiven zu detonieren oder zu steigen, führt zu der Erscheinung, daß Motive oder längere Zusammenhänge akustisch alteriert werden. Eine wirkliche Halbtonrückung entsteht nicht. Das gilt für die Motivübergänge b_2/b_3 in der ersten Strophe und b_1''/a_2 bzw. b_3/a_3 in der zweiten Strophe. Zeilenalteration (dieser Terminus wird weiterhin verwendet)findet sich also in $b_3 - b_3$(B) der ersten Strophe bzw. $b_3 - b_3$ in A_2 (1. Strophe) ferner in $a_2 - b_3$ (A_1 - B) und $a_3 - b_3$ (A_2) der zweiten Strophe. Die Modulation in a_3 (A_2) der ersten und a_1' (A_1) der zweiten Strophe geschieht durch Veränderung des Tones a in b.

Der Melodieverlauf des Ganzen ist überwiegend engmelodisch-wellenförmig. Durch zahlreiche Pausen und kleinere Zäsuren wird der Lied-

1) z. T. ergeben sich die Kernzellen durch ein Zweitongerüst, dem ein Intervallschritt voran- oder nachgestellt ist.

vortrag kurzatmig und "unruhig".[1] Die rhythmische Figur ♪ ! ♪ begegnet ebenfalls im "pokin" Nr. 7.
Die Kadenz aus dem regulären Schlußmotiv b_3 gebildet, schließt sekundpendelnd auf der Tonika. Gegen Ende der letzten Zeile wird der Begleitrhythmus differenzierter und mündet im letzten Motiv in einen Schlagwirbel. Die nicht-metrische Gestalt der Melodie führt zur Verwendung von 9 verschiedenen Notenlängen. Angesichts der relativ hohen rhythmischen und melischen Tempowerte ist die Belebtheit sehr gering, vgl. Tabelle.

Lied Nr. 6

Dieses "pokin" wird in der gleichen Besetzung und ähnlichem Stimmklang ausgeführt wie das vorige Stück. Laut Katalogangabe ist der Text der ersten Strophe "ja hapi, hapi" der Name des Liedes. Die Worte sind nicht übersetzbar. Offenbar gehören sie einer anderen Sprache als Watut an. In der Übertragung wurden die Wörter: "e hapi hapi e hapi hapi" unterlegt. Die restlichen Strophen bilden Vokalisen. Ein Schlagholz begleitet die Sänger. Das Tempo verlangsamt sich um 13,3 %.

Analyse:

Das Lied besteht aus der textierten A- und 6 untextierten B-Strophen. Die Kadenz wird durch die reguläre verkürzte Strophenfinalis gebildet. Der Schluß wird durch die differenzierte Begleitung des Schlagholzes markiert.
In den beiden B_1-Strophen wird die anhemitonisch-pentatonische Leiter $d(c^+) - h - a - g - e$ in b_1 sprunghaft (2 gereihte Quartsprünge abwärts) durchmessen, der sich der tritonische Ausschnitt $h - a - g$ anschließt. In B_2 wird das erste Motiv innerhalb der anhemitonischen Pentatonik tiefer transponiert, während das ebenfalls nach unten versetzte c_2-Motiv ein niedriges f einführt, das die Motivskala zur hemitonischen Tetratonik verändert. In der 4. B-Strophe wird e in b_2' durch f ersetzt, so daß beiden Motiven der anhemitonisch-pentatonische Ausschnitt $a - g - f - d$ zugrundeliegt,[2] der in den beiden letzten Strophen durch die "Wechselnote" e zur hemitonisch-pentatonischen Gebrauchsleiter moduliert wird. Da die Anfangszeile (A) zudem eine weitere Skala be-

1) Dieses Phänomen soll weiterhin "unterbrochener Liedvortrag" genannt werden.

2) Das c-Motiv verwendet daraus nur den trichordischen Ausschnitt $a - g - f$.

nutzt (in der Transkription ist sie einen Halbton höher notiert), weist dieses kleine Stück eine Fülle von Skalen auf. Die diatonisch - heptatonische Materialleiter entspricht in keiner Weise dem Gehöreindruck, der - gerade wegen der diffusen Tonhöhe des f - eher anhemitonisch tetra- bzw. pentatonisch ist:

A	d - c - - - - - - g
B_1	d - c^+- h - a - g - - - e
B_1	d - - - h - a - g - - - e
B_2	g - e - d - - - - - - a - g -(f)- e
B_2'	a - g - f - - - d
B_2'	a - g - f -(e)- d

Die Melodiegestalt ist komplex. Dem quartbetonten Melos in A und b_1 folgt engmelodische Wellenbewegung in c_1, c_2 und c_2'. Die Motive b_2' bilden einen Bogen, dessen Endton tiefer liegt als der Beginn. In b_2 ist eine einheitliche Melodiegestalt durch die Oktavierung nicht gegeben.
Der gesamte Melodieverlauf ist als Wellenbewegung (mit fallenden Motiven am Anfang) charakterisiert.
Von der zweiten Strophe an ist das Metrum vierhebig. Fünf verschiedene Notenlängen werden verwendet.

Lied Nr. 7
Besetzung und Stimmklang sind die gleichen wie im vorigen Stück, nur daß jetzt zwei Schlaghölzer die Sänger begleiten. Die kleinen Verschiebungen innerhalb der "Viertel"-Schläge eines der beiden Hölzer entspricht dem gleichen Vorgang wie in Beispiel 5 (wo diese Erscheinung nicht in der Übertragung festgehalten ist). Die Tonhöhe sinkt bis zum Ende der ersten Strophe, wird dann in die Anfangsstimmung hochalteriert und detoniert erneut um einen Halbton.
Die erste Zeile (A) der beiden Strophen ist textiert:
"ali sùwak sùwak egen lamtsènka tsènka jèning wadabàre jànka jèni."
Zeit Sonne Sonne ? ich eile eile mein (Flußname)dort.
FISCHER bemerkt dazu im Kommentar: " 'ali' ist mir sonst unbekannt als Wort, 'sùwak' heißt 'Sonne', aber nicht im Bentsen-Dialekt, sondern in Maralanko. In Bentsen heißt es 'suwik'."

Analyse:
Dieses "pokin" besteht aus 2 Strophen mit je 4 Formteilen (ABBB) zu je 4 Motiven. Die Phrase a_1 b_1 c_1 der ersten Zeile beider Strophen bildet musikalisch einen Bogen, dem sich das in allen Zeilen (Formteilen) beibehaltene a_2-Motiv g - a - a - g anschließt. Dieses und die übrigen Motive bilden in sich geschlossene Einheiten.
Die dem Stück zugrundeliegende anhemitonisch-pentatonische Leiter h - a - g - e - d wird in keinem Motiv voll verwendet. Mit Ausnahme der ersten Zeile, die mit dem Quartsprung d - g beginnt, der bei der Wiederholung in e - g geändert wird, bauen die A-Formteile auf dem Dreiklang h - g - e auf, der im weiteren Verlauf durch a zum halbtonlosen pentatonischen Ausschnitt ergänzt wird: h - a - g - e . In den B-Zeilen wird die anhemitonische Tetratonik a - g - e - d verwendet, so daß die Gebrauchsleiter halbtonlos pentatonisch ist: h - a - g - e - d .

Die Melodiegestalt dieses "pokin" ist nicht einheitlich. Der wellenmelodische Duktus der ersten drei Motive wird durch a_2 beendet. In c_2 ist der Verlauf deszendent, und es schließen sich drei bogenförmige Motive an, die zusammen eine Wellenbewegung ergeben. Insgesamt stellt sich die Melodiegestalt als bogenförmig (mit Einleitungsfanfare) in A und engmelodischer Wellenbewegung in B dar.
Das Lied ist metrisch gleichmäßig gegliedert, der durchlaufenden Achtelbewegung in a_1 b_1 c_1 schließt sich die synkopische Formel ♭ ♩ ♭ ♩ ♩ an. Fünf verschiedene Notenlängen werden verwendet.
Der Schluß des Stückes wird lediglich durch den differenzierten Begleitrhythmus angezeigt.

Lied Nr. 8
Vorsänger und Männerchor beginnen gemeinsam, der Chor zunächst weniger präzise als der Stimmführer. Die Begleitung bilden wieder zwei Schlaghölzer. Die Ausführenden singen im Brustregister lauter und schreiender als in dem sonst ähnlichen Beispiel 5, was auf die höhere Lage zurückzuführen ist. Die Stimmung ist konstant, das Tempo verbreitert sich von MM ♩ = 100 um 15 % auf MM ♩ = 85.

Der Text: "jàng a dzo (zweimal) = meine reife Banane (zweimal) ist, unterbrochen von Vokalisen, den Formteilen A in beiden Strophen unterlegt.

Analyse:

Das Lied besteht aus zwei Strophen, von denen die zweite von 7 auf 8 Formteile erweitert ist: AAA' BBBB' + AAA' BBBBB'. Die Kadenz ist das reguläre Strophen-Schlußmotiv, das nur durch die rhythmisch differenzierte Begleitung als Finalis markiert wird.

Der quartbetont durchmessenen Kernzelle in A schließt sich Terz-Pendelbewegung an (A'). Es folgen die B-Zeilen, jeweils über zwei Motive einen Bogen beschreibend im Bereich der anhemitonischen Tetratonik mit dem Umfang einer Quinte: c - d - f - g , die zugleich die Gebrauchsleiter darstellt. Am Ende des zweiten A-Formteils der zweiten Strophe berührt die Melodie in einem "Aufschwung" flüchtig den Spitzenton b , der die Gebrauchsleiter zur anhemitonisch- pentatonischen Skala erweitert. Durch die Oktavversetzung der $a_1 b_1$-Motive in der Wiederholung werden die beiden Tonräume

d - f - g und c - d - f - g

in eine Ebene gebracht, so daß der Umfang der Melodie von einer kleinen Dezime auf eine Quinte reduziert wird.

Der Duktus der Melodie ist im ganzen wellenförmig, im einzelnen terz- bzw. quartpendelnd und bogenförmig. Die kleine Terz ist mit 46 % häufigstes Intervall, es folgen die große Sekunde mit 28 % und die Quart mit 23 %.

Das überwiegend vierzeitige Metrum wird gelegentlich gedehnt, so daß 4/4 - Takte neben 5/4 - Takten stehen. Unterbrochener Liedvortrag (vgl. Fußnote S.20) ist auch für dieses "pokin" typisch. Acht verschiedene Notenlängen werden verwendet.

Lied Nr. 9

Der Vorsänger stimmt dieses untextierte Lied an, die übrigen Männerstimmen fallen im 4. Takt ein. Stimmklang und Besetzung sind die gleichen wie im vorigen Stück. In der ersten Wiederholung werden in b_1 einige Frauenstimmen hörbar, die leise mitsingen und bald wieder verstummen. Das Anfangsmotiv wird unsicher intoniert und ist möglicherweise eine Fehlleistung, da es in der Wiederholung korrigiert wird. Die Tonhöhe ist konstant bis zum Beginn der ersten Wiederholung, in der der Vorsänger um einen Halbton detoniert und diese Tonhöhe bis zum Ende beibehalten wird. Das Tempo retardiert von MM ♩ = 109,3 um 12 % auf MM ♩ = 95,8. Die Kadenz

wird, wie bei dem vorhergehenden "pokin", durch das rhythmische Muster der Schlaghölzer angezeigt.

Analyse:
Dieses "pokin" besteht aus drei Strophen mit je fünf Formteilen ($AB_1\ A_2\ B_2\ C$)[1] zu je zwei Motiven.
Aus den vier Teilskalen: hemitonische Pentatonik in A_1, pentatonischer Ausschnitt in B_1, anderer pentatonischer Ausschnitt in A_2 und zweite hemitonische Pentatonik in B_2 - der auch die Kernzelle des C-Formteiles entnommen ist, ergeben zusammen eine heptatonische Materialleiter mit dem Umfang einer kleinen Dezime:

f - e - d - c - h - a - g - f - d.

Die Motivskalen sind z. T. noch kleiner und verwenden z. B. in b_1 und d_1 nur zwei Töne. In den Motiven selbst kommen Halbtonschritte nicht vor. Die Materialleiter wird in drei Tonbereiche geteilt:

d - f - g - a
f - g - a - c
a-h-c - d - e(f).

Die Melodiegestalt ist auch in diesem Stück nicht einheitlich. Neben Fanfarenmelos in (a_1), c_1, a_2, und d_2 der ersten Strophe - mit Ausnahme von a_1 auch die korrespondierenden Motive der beiden anderen Strophen - begegnet auch Terz-Quart- und Sekund-Pendelbewegung, sowie Deszendenz in a_1. Im ganzen gesehen ist der Melodieverlauf fallend und wellenförmig, in seinen einzelnen Teilen auch fanfarenmelodisch und quart- bis sekundpendelnd. Die Wellenbewegung des Schlußmotivs ist in dieser Gestalt oder mit einem Sekundgerüst bei weiteren "pokin" vorhanden.
Das überwiegend dreizeitige Metrum wird verschiedentlich gedehnt, und gekürzt. So ergeben sich neben 6/4-Takten auch 4/4- und 5/4-Takte. Die Ausführenden singen in dem bereits bekannten unterbrochenen Liedvortrag und verwenden dabei 10 verschiedene Notenlängen.

Lied Nr. 10
Dem Einsatz des Vorsängers gehen einige dumpfe Schläge voraus, die sporadisch im Gesangsteil wiederkehren. Ihre Identität kann aufgrund des Gehöreindrucks nicht festgestellt werden. Die Tonhöhe ist im ganzen konstant, das Tempo wird in zwei Abschnitten langsamer:

1) In der letzten Strophe entfällt der C-Formteil.

von MM ♩ = 84,5 um 18 % auf MM ♩ = 67 am Ende der dritten Strophe und im C-Teil auf MM ♩ = 63,5, so daß im ganzen ein Tempoabfall von 25 % erfolgt. Der Stimmklang gleicht dem der vorangegangenen "pokin".

Analyse:

Das Lied besteht aus drei Strophen mit je 2 Formteilen (A B) zu je 2 Motiven (a/a und b/b), denen sich drei C-Formteile, in denen das Motiv c sechsmal gereiht wird, anschließen, das beim 7. Mal als Kadenz verändert wird. Der Litaneikomplex kontrastiert deutlich gegenüber den ersten drei Strophen. Die sporadisch auftretenden Klopfgeräusche bis zum Beginn des ersten C-Formteils lassen kein einheitliches rhythmisches Muster erkennen. Gelegentlich könnte - vereinfacht dargestellt - die Figur - - . . - (-) gemeint sein.
Eine tonale Analyse ist nicht leicht, da das in B_1 erstmals deutlich eingeführte b sehr labil intoniert wird und gelegentlich zu a ein Intervall bildet, das größer als ein Halbton ist.
Wenn der Verfasser sich entschlossen hat, durchgehend b zu notieren, geschieht das in der Absicht, die intendierte Klangtrübung auch sinnfällig zu verdeutlichen. Besonders auffallend ist dieses Bemühen in a_2/a_2'.
Der Tonzelle e - d - a in A_1 folgt in B_1 die hemitonische Tritonik d - b - a . In der zweiten Strophe ergibt sich durch den Finalton g die hemitonische Tetratonik d - b - a - g, so daß die hemitonisch-pentatonische Materialleiter e - d - b - a - g lautet, die in der transponierten dritten Strophe um die Töne g und a nach oben und e nach unten auf den Ambitus einer Undezime erweitert wird. Die C-Formteile verwenden daraus die anhemitonisch-tetratonische Leiter a - g - e - d (a erst in der Kadenz). Die am Anfang und in den C-Formteilen halbtonlose Leiter läßt vermuten, daß in diesem und im "pokin" Nr. 6 ein Übergang zwischen (in welcher Richtung ?) halbtonloser und halbtöniger Pentatonik vorliegt.
Durch die Motivleitern werden drei Tonbereiche gebildet:

e - g - a - b

a - b - d - e

d - e - g - (a).

Der Melodieverlauf ist in den Motiven der drei Strophen deszendent, in den C-Formteilen terzpendelnd mit fallendem Schluß, also überwiegend wellenförmig. Die Kadenz endet auf der Terz als Halteton.
Ein einheitliches Metrum liegt nicht vor, die unterbrochene Vortragsweise verwendet 12 verschiedene Notenlängen.

Lied Nr. 11

Dem Einsatz des Vorsängers geht ein rasches Klopfen zweier Schlaghölzer voraus, das bis b_2 andauert und dann in "Viertel"-Schläge übergeht. Vom 4. Takt an wird zusätzlich ein Schraper hörbar. In b_1 fallen einige laute Männerstimmen im Brustregister ein. Die Tonhöhe ist bis auf einige Intonationsschwankungen konstant, das Tempo retardiert von MM ♩ = 90 um 18,5 % auf MM ♩ = 73,2 gegen Ende des Liedes. Lediglich die wiederholte Textzeile wird deutlich in beschleunigtem Tempo gesungen, ohne daß jedoch das Anfangszeitmaß erreicht würde. Die beiden Worte: "goka goka" stammen nicht aus dem Watut, ihr Sinn ist unbekannt.

Analyse:

Das Lied besteht aus zwei Strophen, von denen die zweite auf die volle Länge von 5 Formteilen erweitert ist. (Um Zeilen von einheitlicher Länge zu zählen, wurden 2 Litaneiabschnitte zu einem Formteil C_2 zusammengefaßt). Die Kadenz wird aus dem verkürzten regulären d-Motiv gebildet und erhält seine Schlußwirkung durch die belebte rhythmische Begleitung.
Den Formteilen A-C_1 der ersten Strophe liegt die anhemitonisch-pentatonische Skala f - g - a - c - d zugrunde, die in a_1 sprunghaft mit dem Dreiklang f - a - d durchmessen wird. Die Motive b_1, b_2 und c verwenden die beiden tritonischen Leitern a - g - f und c - a - g . In C_2 und C' wird dem tonalen Raum ein b hinzugefügt, das sich gegenüber a durchsetzt. Mit dem als "Aufschwung" zur Wiederholung überleitenden es als letztem Ton der ersten Strophe lautet die Skala in C_2C': (es) - c - b - (a) - g , ist also überwiegend anhemitonisch-tritonisch (Kernzelle).
In der zweiten Strophe wird zunächst das b beibehalten, so daß der Dreiklang auf den Tönen f - b - d aufbaut. Der weitere Verlauf entspricht der ersten Strophe, wobei der Ton es nicht wieder auftritt. Die Materialleiter dieses "pokin" ist also diatonisch -

heptatonisch: (es) - d - c - b - a - g - f mit den gewichtigen Tönen d - c (Tonika) - a.
Die Melodiegestalt ist nicht einheitlich. Dem Fanfarenmelos in A folgen zwei fallende Kernzellen, die zusammen mit dem wellenförmig-quartbetonten c-Motiv sequenzartig nach oben gereiht sind. Die d-Motive der Litanei sind wellenförmig mit dem Ambitus einer Quart. Der Duktus der Melodie ist in der zweiten Strophe der gleiche wie in der ersten. Die komplexe Gestalt der Melodie ist also fanfarenmelodisch, steigend und wellenförmig. Sie hat im ganzen traditionellen Repertoire keine Parallele.
Die Metren der verschiedenen Melodietypen sind unterschiedlich. Es werden 10 verschiedene Notenlängen verwendet.

Lied Nr. 12

Auch in diesem Lied geht dem Einsatz des Vorsängers bereits ein rhythmisches Geräusch voraus. Ein Schraper - in diesem "pokin" werden keine Schlaghölzer verwendet - begleitet die Sänger mit gleichmäßiger Bewegung, die gelegentlich in den Pausen zwischen den Motiven unterbrochen wird. Die in der Aufnahme dominierende Stimme des Vorsängers klingt im Brustregister verhalten. Den Akzenten der Melodie folgen "Decrescendi". Obwohl das Tempo geringfügig langsamer wird (9 %), haben die Strophen die gleiche absolute Tondauer von 8'' - 8,4'', was durch leichte Kürzungen der Strophenlängen von $A_{(3)}$ an bedingt ist. Die Tonhöhe dieses Liedes ist konstant. Der Text: " o nèngaru nèngaru"
du leg beiseite
ist den beiden a_1-Motiven unterlegt.

Analyse:

Das vorliegende "pokin" besteht aus 5 gleichen Strophen mit drei Motivabschnitten. Es endet mit der regulären Strophenfinalis ohne Betonung einer Kadenz.
Aus dem Motiv a_1 mit seinen drei Bewegungsabläufen: 1. Sekundschritt aufwärts, 2. nach fallender Quart Terzschritt aufwärts und 3. Sekundschritt abwärts sind die Motive a_2 und a_3 gebildet. Motiv a_2 verwendet die Merkmale 2 und 3, a_3 nur den Terzschritt nach oben.
Die Skala besteht aus der anhemitonischen Tetratonik e - d - h - a mit der Betonung der unteren Kernzelle d (Tonika) - h - a .

Der Melodieverlauf ist im ganzen wellenförmig. Mit erstaunlicher Sicherheit bewältigen die Sänger die im Detail nicht unkomplizierten rhythmischen Muster. Von der 3. Strophe an wird die auch in anderen "pokin" auftretende unterbrochene Vortragsweise erkennbar. Dabei werden 8 verschiedene Notenlängen verwendet.

Lied Nr. 13

Der Vorsänger stimmt das Lied an, die übrigen Männerstimmen fallen 7 Takte später bei C ein. Der Stimmklang im Brustregister ist laut, doch nicht schreiend. Die Spitzentöne a und g, gelegentlich auch f sind etwas tiefer intoniert. Die Sänger werden von zwei Schlaghölzern begleitet, die, nach ungleichmäßigem Beginn, später synchron in "Vierteln" ertönen. Auf der drittletzten Note wird ein einmaliges Schrapgeräusch hörbar.
Das Tempo läßt bis zur Wiederholung deutlich nach - MM ♩ = 102,3 bis MM ♩ = 76,6 - wird dann (wie in "pokin" Nr. 11) beschleunigt und wird erneut langsamer - MM ♩ = 90 - 68,7. Im ganzen ergibt sich also ein Retardieren von 33 %. Die Tonhöhe sinkt im ersten Formteil C um einen Halbton und bleibt dann konstant bis zum Schluß.

Analyse:

Das Lied besteht aus zwei gleichen Strophen mit je 5 Formteilen und angehängtem Erweiterungsmotiv. Die Kadenz wird nur durch den Triolenrhythmus des einen Schlagholzes markiert. Die Motive b_1, b_2 und a_2 sind Weiterentwicklungen des a_1-Motivs. Die zweite Motivpartikel von a_2 wird in den C-Formteilen rhythmisch übernommen und tonlich variiert.
Die anhemitonisch-pentatonische Gebrauchsleiter g - f - d - c - a mit dem Ambitus einer großen Tredezime wird durch die Motivskalen, die einen Ambitus von Quart bis Oktave haben, in drei Tonbereiche gegliedert:

(c) - d - f - g - a - c
a - c - d
d - f - g - a

Die Melodiegestalt ist überwiegend wellenförmig, in b_1 fallend. Das mit Ausnahme von C' dreizeitige Metrum wird nur geringfügig variiert. 10 verschiedene Notenlängen werden verwendet. Der aus anderen "pokin" bekannte unterbrochene Liedvortrag ist hier nicht so deutlich ausgeprägt, obwohl die abgesetzten kurzen Motive den gleichen "unruhigen" Eindruck erwecken. Die enge Pendelbewegung am

Schluß der Strophen findet in der gleichen oder ähnlichen Gestalt ihre Entsprechung in den "pokin" Nr. 5, 9, 10 und 11.

" f u s i n "

Eine andere Liedart, die einen lehrhaften Inhalt hat und zur Initiation gesungen wurde, begegnet in den "fusin"[1]. Ihre genaue Bestimmung innerhalb des Ritus läßt sich heute offenbar nicht mehr vornehmen. In dem Bericht von H. FISCHER findet sich die Notiz, daß die Erwachsenen am zweiten Abend der Feiern nach der Rückkehr ins Dorf getanzt hätten.[2] Vielleicht ist das die Gelegenheit gewesen, bei der "fusin" stattfand.
Da bei der Aufnahme die Tanzschritte nur von einem Mann ausgeführt wurden, konnte eine Großfigur nicht beobachtet werden. Die Bewegungen des Einzelnen bestehen, wie bei allen Tänzen, aus einem Schritt vor und zurück mit der Betonung auf rechts wie auf links.[3] Begleitet wird das Tanzlied von Sanduhrtrommeln.[4]
Von den beiden vorliegenden Beispielen 14 und 15 wird das erste von zwei oder drei Trommeln begleitet, das letztere von zwei Trommeln und einem Schlagholz. Beide "fusin" sind mit einer kurzen Textphrase versehen, von denen nur die aus Beispiel 15 aufgezeichnet ist.[5]

Lied Nr. 14
Trommelschläge zweier gleichartiger Instrumente gehen dem Einsatz des Vorsängers voraus. Die übrigen Männerstimmen fallen im 4. Takt ein. Die rasche Silbenfolge zu Beginn der zweiten Strophe läßt vermuten, daß hier ein Text unterlegt ist, der vom Sammler nicht notiert wurde. Das Tempo retardiert kontinuierlich von MM ♩ = 114,5 um 15 % auf 97,5. Der Stimmklang gleicht dem der "pokin" mit unterbrochener Vortragsweise.

---

1) H. Fischer, S. 103
2) H. Fischer, S. 85
3) H. Fischer, S. 114 und 108
4) H. Fischer, S. 103 mit einer Beschreibung von der Anfertigung der Sanduhrtrommeln
5) H. Fischer bemerkt zu den Tanzliedern allgemein, daß Texte erst in letzter Zeit vereinzelt eingedrungen zu sein scheinen, S. 108

Analyse:
Das Lied besteht aus zwei Strophen mit je drei Formteilen (A_1 A_2 B) und zwei weiteren Strophen mit verschiedenen Formteilen (A_1B und A_1A_2). Die Kadenz wird aus dem regulären Schlußmotiv b der A_2-Zeile gebildet. Seine Finalwirkung beruht ausschließlich auf dem Triolenrhythmus einer der beiden Trommeln. Ob die drei weiteren Schläge von geringerer Intensität, die dem akzentuierten Schluß folgen, noch zu diesem Stück gehören, ist aus der Aufnahme nicht ersichtlich.
Die ersten beiden Formteile verwenden - abgesehen von dem unsicheren Anfangsintervall - die Kernzelle a - fis - e . Im dritten Formteil B folgt die anhemitonische Tetratonik a - g - e - d, - a. Zusammen ergibt sich die 1. Materialleiter a - g - fis - e - d, - a , eine diatonische Fünftonleiter.
In der transponierten zweiten Strophe folgen der anhemitonisch-pentatonische Ausschnitt e - d - (c)h - a (das einmal gebrauchte c dürfte durch die anfängliche Unsicherheit im neuen Tonraum erklärt sein) und die hemitonische Pentatonik e - d - h - a - gis. Die 2. Materialleiter ist also hexatonisch: gis-e-d-(c)h-a-gis.
Die beiden folgenden Strophen verwenden drei weitere Teilskalen: (ohne Berücksichtigung des abgebrochenen Choreinsatzes in a_4')
1. anhemitonisch-pentatonischer Ausschnitt h - gis - fis - e ,
2. hemitonische Tetratonik gis - e - dis - cis - gis,
3. anhemitonische Tetratonik dis - cis - ais - gis. Die 3. Materialleiter ist diatonisch-heptatonisch:
gis, - e - dis - cis - h - ais - gis - fis - e .
Die chromatische Modulation der dritten und vierten Strophe wird eingeleitet durch das gis in a_2'. Die Skalen entfernen sich immer weiter von der Anfangstonart, so daß das "leitereigene", aber nicht einmal verwendete fis in Strophe 4 tonal die einzige Beziehung zum Anfang des Stückes darstellt.
Die Motivleitern vom Umfang eine Quart bis kleinen Sext bilden verschiedene Tonräume aus, die darzustellen ebenso irrational wäre wie eine Materialleiter des ganzen Stückes.
Der Melodieverlauf ist komplex: im ganzen überwiegt Wellenbewegung, doch stehen fallende Passagen z. B. a_2 a_3 neben Fanfarenmelos in a_2' und sekund-, terz- und quartpendelnden Motiven.
Zum "pokin" Nr. 9 besteht auffallende Verwandtschaft der Motive. Die Fanfarenmelodik und das Treppenmelos sind dort aber deutlicher ausgebildet.

Das überwiegend dreizeitige Metrum wird gelegentlich synkopiert und gedehnt. 8 verschiedene Notenlängen werden verwendet.
Die gleichen bzw. ähnlichen Motive, der in beiden Stücken auftretende unterbrochene Liedvortrag, die auch in Beispiel 9 angelegte Komplexität der tonalen Beziehungen lassen beide Lieder als Varianten erscheinen. Sie unterscheiden sich in der metrischen Gestalt und in der Form.

Lied Nr. 15

Dem Einsatz des Vorsängers gehen Trommelschläge voraus. Unmittelbar vor Beginn des Gesangsteils tritt ein Schlagholz hinzu. Die Zählzeitentempi der Instrumente verhalten sich wie 3 : 2 und nähern sich im weiteren Verlauf einander an. Zusammen mit den Männerstimmen setzt am Ende des 2. Taktes eine weitere Trommel ein.
Da die Intonation über längere Abschnitte sehr labil ist, wurde es um der Lesbarkeit willen notwendig, die Übertragung der Melodie durch diakritische Zeichen zu vereinfachen: Die mit einem Kreuz (+) versehenen Noten in a_1 b_1 und c_1 c_1 c_2 der ersten Strophe klingen real um einen Halbton höher (#). C_2A und das folgende b_1-Motiv sind dagegen einen Halbton tiefer als in der Transkription zu lesen. In d_1 der ersten Strophe ist das verwendete Intervall zunächst eine verminderte Terz, die sich anschließend zur kleinen Terz stabilisiert.
Das Tempo verlangsamt sich kontinuierlich von MM ♩ = 124,2 um 16,5 % auf MM ♩ = 103,8 in den letzten D-Formteilen.
Der Text lautet in der Katalogangabe:
"òtos òtos jèning o gan wēk / a leèdzen èdzon èwòk
komm zurück mein etwas Blut es fließt herunter
jasànan boànedz."
mein Oberschenkel.
Nur die ersten vier Wörter lassen sich in der Aufnahme unterlegen, die anderen Teile sind sehr undeutlich. Textiert sind die beiden Formteile C_2 und A, ferner die beiden vorangehenden Motive c_2 b_1.
Die Ausführenden singen im Brustregister, in der Höhe eng und schreiend.

Analyse:

Dieses "fusin" besteht aus zwei ausgedehnten Strophen mit 12 bzw. 13 Formteilen: (A) B_1C_1 B_1C_2 AB_1C_1 DDDD und A (erweitert)→

$B_1C_1B_1C_1$ AB_2C_1 DDDDD. Die Kadenz wird durch den zusätzlichen D-Formteil gebildet, dessen Triolenbegleitung den Schluß anzeigt. Den durch die Textverteilung miteinander verknüpften Formteilen (A) - C_1 stehen die Refrainstrophen D gegenüber.

Dem Stück liegen zwei heptatonische Materialleitern zugrunde.

Die folgende Aufzählung der Teilskalen in der 2. Strophe soll das Bemühen der Sänger um möglichst große chromatische Wirkung verdeutlichen:

1. pentatonische Ausschnitte a - g - f - des und as - g - f - des,
2. hemitonisch-pentatonische Leitern a - f - d - c - b und as - f - d - c - b , 3. die anderen pentatonischen Ausschnitte d - c - h - g und d - c - b - g . Die letzte Leiter wird in C_1 um einen Tonschritt nach unten zur anhemitonischen Pentatonik erweitert, aus der auch die Kernzelle der D-Formteile entnommen ist.

Neben engmelodischer Wellenbewegung mit fallendem Schlußintervall (oft Quarte) wird Dreiklangsmelodik sichtbar, die meistens nicht überlagert ist. Dabei werden Klänge verschiedener Struktur aneinandergereiht:

a - f - d und a - f - c
a - f - d und f - d - h
a - f - d und f - d - b
as- f - d und f - d - b

Daneben stehen noch isoliert:

a - f - des
as- f - des
d - b - g

Der Melodietyp ist nicht einheitlich. Neben Fanfarenmelodik begegnen deszendente Motive, die einen Quintraum überbrücken, fallende Motive und ausgeprägte engmelodische Wellenbewegung, insbesondere in den D-Formteilen. Der Gesamteindruck ist fallend und wellenförmig.

Aus den zahlreichen Skalen der Motive werden für jede Strophe im wesentlichen drei Tonbereiche ausgebildet:

I a - g - f - d(des) - c bzw. h
d - - - c - - a - g
b - - g - f
II a - g - f - des - c - b
d - - c -h(b) - g
d - b - g - f

Der Text dieses "fusin" wird in gleichmäßiger Achtelbewegung vorgetragen, wie sie auch bei textierten "pokin" zu beobachten ist. Das überwiegend zwei und vierzeitige Metrum wird gelegentlich gedehnt oder gekürzt, dabei werden 9 verschiedene Notenlängen verwendet.

" s e f a "

"Zauberische Krankenheilungen", schreibt H. FISCHER, "werden nur noch unvollständig erinnert. Sie richten sich meist nicht auf eine bestimmte Krankheit, sonderen auf 'sehr schwere Krankheiten' allgemein. Die wichtigste Heilung wurde mit dem Krankenheilgesang "sefa" durchgeführt. Nachts kamen mehrere Männer mit Trommeln in das Haus des Kranken. Ein Mann rollte ein Blatt (dzomum) zu einer Röhre, setzte sie auf den Körper des Kranken und saugte. Danach wurde das Blatt mit der flachen Hand zusammengeschlagen, wobei anscheinend auch getanzt wurde ..." S. 93.
Die vorliegenden vier "sefa", drei aus Bentsen (16, 17 und 18) und eines aus Madzim (19) werden von zwei Trommeln begleitet. Sie weisen zahlreiche Gemeinsamkeiten auf, wie die folgenden Analysen zeigen werden. Damit hat es den Anschein, daß die "sefa"-Gesänge - anders als die 4 "wage" - recht lebendig im Bewußtsein der Eingeborenen geblieben sind. Dies wiederum könnte die Annahme rechtfertigen, daß der Heilzauber bis in jüngere Zeit ausgeübt worden ist. Wenn die Informanten angaben, sich darum bemüht zu haben, möglichst wenig "Schlechtes" aus der alten Kultur zu erzählen und andererseits die Gesänge so deutlich im Bewußtsein der Leute geblieben sind, ist für diese Vermutung einiger Spielraum gegeben.

Lied Nr. 16

Dieses textlose Lied wird von Vorsänger und Chor aus Männer- und Frauenstimmen rhythmisch straff mit gleichmäßig lautem, teils schreiendem Stimmklang ausgeführt. Zwei etwa gleichgestimmte Trommeln begleiten die Sänger. Erst gegen Ende des Stückes sinkt die Tonhöhe um einen Halbton. Das Tempo retardiert von MM ♩ = 113,9 um 14 % auf MM ♩ = 97,6.

Analyse:

Dieses "sefa" besteht aus drei Strophen, von denen die transponierte zweite um 2 Formteile gekürzt und die dritte um eine Zeile erweitert ist. Mit Beginn des letzten Formteils gehen die "Viertel"-

Schläge der Trommeln in eine rhythmisch differenziertere Bewegung über, während die letzte Hälfte des b_3-Motivs rhythmisch und melodisch leicht verändert wird. Finalhalteton ist die Tonika.
Die Komplexität der tonalen Ordnung beruht auf der"Mehrschichtigkeit" der verwendeten Motivleitern und Formteilskalen.
Dem Ganzen liegt die hexatonische Leiter a - h - d - e - fis - gis mit anhemitonisch-pentatonischem Gerüst zugrunde. Diese Fünftonleiter wird jedoch nur in b (zweites Mal) vollständig verwendet.
Die erste und dritte Strophe sind bis b_1 (2. Mal) geprägt von hemitonischer Tri-bis Hexatonik mit Ausschnitten der Tonreihe gis - fis (f) - eis (e) - dis (d) - cis - h . Von b_2 (2. Mal) bis a_2 ist die Skala anhemitonisch- tri- und tetratonisch mit Ausschnitten aus der anhemitonisch-pentatonischen Grundskala. Das hexatonische Motiv b_4 bildet den Übergang zur Kernzelle h - a - fis aus der Grundleiter. Abgesehen von der "eigenständigen" A_1-Zeile sind die hemitonischen Motive Chromatisierungen und Transpositionen der anhemitonischen Grundgestalt.
Die melodische Linie ist komplex: Sie wird bestimmt durch die engmelodische Wellenbewegung in A_1, die fallenden Motivpaare b_1/b_2 und b_4/b_5 und den regelmäßigen Wechsel von Sekund- und Terz-Pendelbewegung in b_3 und b_3'. In A_2 wird die engmelodische Wellenbewegung von A_1 zur Terzpendelbewegung verändert. Im ganzen ist der Melodietyp charakterisiert durch engmelodische Wellenbewegung und fallende Phrasen.
Dreizeitige Metren wechseln einander ab, 11 verschiedene Notenlängen werden verwendet. Das Zählzeitentempo von MM ♩= 108,4 entspricht fast genau dem der anderen beiden "sefa" aus Bentsen.

Lied Nr. 17

Besetzung und Stimmklang sind die gleichen wie im vorigen "sefa". Die Tonhöhe sinkt bis zum Schluß um einen Halbton, das Tempo retardiert kontinuierlich von MM ♩. = 126 um 13 % auf MM ♩. = 109,1.

Analyse:

Das Lied besteht aus der einleitenden A-Strophe mit Terzpendelbewegung, den beiden B_1B_1' Strophen und 9 B_2-Strophen, in denen b_2 die Tiefertransposition von b_1 darstellt. Die Kadenz wird aus dem letzten regulären C_2-Motiv gebildet, das, um einen Tonschritt nach unten erweitert, auf der Tonika als Halteton endet. Die bereits in der neunten B_2-Zeile einsetzende rhythmische Differenzierung der

begleitenden Trommeln geht bei dem Finalhalteton in einen Trommelwirbel über.
Die Motive bestehen aus zwei Partikeln: in b aus zwei abwärts gerichteten Dreitonschritten, in c_1 aus einem Dreitonschritt mit anschließender engmelodischer Umspielung des Grundtons und in c_2 aus dem Dreitonschritt mit anschließender Quartpendelbewegung auf den Grundton.
Der abwärts gerichtete Dreitonschritt tritt als Dreiklang, als Kernzelle und als anhemitonische Tritonik: Sekunde-Quart auf.
In der ersten Gruppe werden Klänge verschiedener Zusammensetzung gereiht:

g - es - c + f - c - as
g - es - c + e - c - - a
g - - e -c + e - c - - a

Dadurch wird in den b_1-Motiven eine große bzw. kleine Septime überbrückt. Der gleiche Ambitus wird in b_2 durchmessen.
Aus den Teilskalen der Motivpartikel und der Motivskalen von c_1 und c_2 ergibt sich eine acht-stufige Materialleiter mit anhemitonisch-pentatonischem Gerüst: g - (f) - e (es) - d - c - a - (as),- g - e . Der Tonraum wird durch die Transposition in B_2 in drei Bereiche geteilt:

g - (f) - e(es) - c - a(as)
d - c - a - g
d - c - a - g - e

Durch die sich überschneidenden beiden letzten Tonräume, die ja den bei weitem größeren Teil des Liedes umgreifen, ist der Grundcharakter des Stückes als anhemitonisch-pentatonisch festgelegt.

Die Melodiegestalt ist komplex. Neben Pendelbewegung der großen Terz sind die meisten Motivpartikel fallend bzw. fallend mit wellenförmigem Schluß. Am ehesten läßt sich der Melodietyp als z. T. überlagerte Fanfarenmelodik beschreiben, in der Terzpendel- und Terrassengestalt ein wichtiges Element darstellen.

Das zweizeitige Metrum wird durch Synkopierung variiert. Dabei ergeben sich neun verschiedene Notenlängen.

Lied Nr. 18

Das dritte "sefa" der Serie wird in gleicher Besetzung wie die anderen ausgeführt. Die Tonhöhe ist am Schluß um einen Halbton gesunken. Das Tempo retardiert kontinuierlich von MM ♩ = 137 um 27 % auf MM ♩ = 100. Die Kadenz wird etwas beschleunigt vorgetragen (MM ♩ = 109,1), wenn man den Trommelwirbel bei dem Finalhalteton als Triolen deutet.

Analyse:

Das Stück besteht aus zwei Strophen mit je fünf Formteilen und 16 Zeilen B_2 mit der Länge von 8 Formteilen. Die Kadenz wird aus dem Motivpaar b_3 c_1 gebildet, das, rhythmisch und melodisch verändert, auf der Tonika als Halteton endet.

Dem Lied ist eine anhemitonisch-pentatonische Skala zugrundegelegt, die in A_2 chromatisiert und in A_1B_1 der ersten Strophe durch Verwenden von es und b moduliert wird:

$$\underline{a} - (gis)\underline{g} - (fis)\underline{f} - (es) - \underline{d} - \underline{c} - (b) - \underline{a} - \underline{g} - \underline{f}$$

Die Materialleiter ist also chromatisierte Heptatonik.

Die Motive verwenden 2- bis 4-tönige Ausschnitte aus der pentatonischen Leiter, in A den Dreiklang f - d - b , und drei hemitonische 4-Tonreihen mit dem Ambitus einer Quart (c_1 der 1. Strophe in A, a/b in A_2 sowie b_2 im Anschluß an A_1). Die chromatischen und modulierten Motive lassen sich unschwer als Erweiterung der anhemitonischen Grundmotive erkennen.[1)]

Die Materialleiter mit dem Ambitus einer kleinen Dezime wird in drei Tonräume gegliedert:

a - (gis)g - (fis)f - e - d
f - es-d - c - b - a
c - - a - g - f

Der Melodierverlauf ist geprägt durch Wellenbewegung, die sich als überlagerte Terzpendelbewegung erweist: (g) + f - d und (d) + c - a , ferner durch überlagerte Dreiklänge in b_3 c_2: $\underline{c} - \underline{a} - g - \underline{f}$ und in den B_2-Formteilen: $\underline{f} - \underline{d} - c - \underline{a}$.

---

1) Das gleiche Phänomen begegnet in allen vier "sefa".

Der Melodietyp läßt sich also als Wellenbewegung bezeichnen, deren wichtigste Merkmale (bei überwiegend fallenden Motiven) Terzpendel-, überlagerte Terzpendel- und überlagerte Dreiklangsbewegung sind.[1)]
Ein einheitliches Metrum wird nicht verwendet. Die B-Formteile bestehen aus einem 5/4- und einem 3/4-"Takt". Dabei werden 12 verschiedene Notenlängen verwendet.

Lied Nr. 19
Dieses "sefa" wurde in Madzim aufgenommen. Nach dem dritten Motiv ist die Aufnahme für die Dauer von 2 Vierteln unterbrochen. Die Formanalyse scheint zu bestätigen, daß kein größerer Abschnitt verlorengegangen ist.
Der Vorsänger beginnt mit halblautem, etwas gepreßtem Stimmklang im Brustregister, der Männerchor fällt am Ende der 2. Strophe ein. In der ersten Wiederholung des C_3-Teils werden Frauenstimmen hörbar. An drei Stellen bewirkt die gepreßte Tongebung regelrechte Krächzlaute des Vorsängers.
Das Tempo läßt in der zweiten Strophe deutlich nach und verlangsamt sich dann nur noch geringfügig. Im ganzen verbreitert sich das Zeitmaß von MM ♩ = 107,1 um 22 % auf MM ♩ = 84.

Analyse:
Die Formanalyse wird durch den genannten Bandfehler erschwert. Wahrscheinlich besteht das Stück aus zwei korrespondierenden Strophen mit drei Motiven, einer dritten, in der das Motivpaar b/c variiert wird und 7 C_3-Formteilen, von denen das letzte, melodisch und rhythmisch verändert, die Kadenz bildet. Sie schließt mit einem Halteton. Entsprechend dem Aufbau von "sefa" Nr. 17 aus Bentsen könnte auch in diesem Stück eine andere Einteilung gemeint sein: Die Formteile C_1 und C_2, die noch nicht die endgültige Gestalt der C_3-Formteile erreicht haben, ließen sich auch zu den Refrain-Zeilen rechnen. Dann entspräche der Aufbau dem des "sefa" Nr. 17. Zwei gleichgebauten Strophen AB folgen 9 Refrainphrasen C, einschließlich der Kadenz.

---

1) Die Terzpendelbewegung und überlagerte Dreiklangsmelodik begegnen in allen 4 "sefa" verschieden stark ausgeprägt.

Die drei Motive der ersten Strophe durchmessen den Raum einer verminderten Quint mit einer hemitonisch-pentatonischen Leiter, die durch den Halbtonschritt f - e zustandekommt.[1] f - e - d - h - a . Diese Skala wird in der zweiten Strophe durch den Halbtonschritt a - b (b^+) moduliert. In den Refrainzeilen C (einschließlich C_1C_2) wird die anhemitonische Kernzelle d - h - a - um einen Tonschritt nach oben (in C_1) und einen Tonschritt nach unten (Kadenz) zur anhemitonisch-pentatonischen Leiter erweitert: e - d - h - a - g . Das einmal verwendete b (in C_1) bezieht sich noch auf die vorangehende Skala. Die siebenstufige Materialleiter überschichtet also eine halbtonlose Skala mit einer hemitonischen, die zusätzlich moduliert wird.
Die Melodiegestalt ist auch in diesem "sefa" komplex. Die ersten beiden Strophen verwenden engmelodische Wellenbewegung mit Fanfarenmelos und überlagerter Terzpendelbewegung. In den C-Refrainzeilen begegnet ebenfalls überlagerte Terzpendelbewegung, die am Schluß in den Dreiklang d - h - g mündet. Der Melodietyp ist also - im erweiterten Sinne - als Fanfarenmelos mit engmelodischer Wellenbewegung zu bezeichnen.[2]
Ein einheitliches Metrum liegt diesem Stück nicht zugrunde. Es werden im ganzen 13 verschiedene Notenlängen verwendet.

"k e f i l a f e"

Die Informationen zu den Trauerliedern sind sehr spärlich. So heißt es bei H. FISCHER lediglich, daß Trauergesänge ohne Tanz bei sämtlichen Gruppen vorhanden seien (S. 103). Entsprechend knapp sind auch die Angaben über die rituelle Verwendung:
"Beim Tode eines angesehenen Mannes versammelten sich alle Dorfbewohner zur Totenklage. Niemand ging zur Arbeit, da man sonst angenommen hätte, er wäre nicht traurig und hätte wohl den Verstorbenen verzaubert. Der Sterbende sagte oft kurz vor seinem

---

1) Die gleiche Erscheinung ist in "wage" Nr. 2 zu beobachten
2) Der Wechsel von Sekund- und Terzpendelbewegung in den Motiven c_1/c_2 und b_1' begegnet ebenfalls in "sefa" Nr. 16 (b_3).

Tode selbst, wer ihn verzaubert hatte. Der Zauberer wurde dann getötet ... Bei der Südgruppe setzten sich die Dorfbewohner beim Eintritt eines Todesfalls zu den Verwandten in das Haus des Toten und sangen den Klagegesang ..."[1]

In die Reihe der folgenden Analysen ist auch ein "bubu"-Tanzlied (Nr. 22) mit aufgeführt, das zum Vergleich mit dem "kefi lafe" Nr. 21 dienen soll. Ein Klagelied stammt aus Bentsen (Nr. 20), drei wurden in Mararena aufgenommen (Nr. 21, 23 und 24) und drei in Madzim (Nr. 25 - 27).

Lied Nr. 20

Vorsänger und Männerchor singen dieses untextierte "kefi lafe" mit halblautem, "heulendem" Stimmklang im Brustregister. Die Töne der kurzen, deutlich voneinander abgesetzten Motive werden eng aneinander gebunden, so daß kurze gleitende Verbindungen entstehen, die nicht in die Übertragung aufgenommen wurden. Die Tonhöhe steigt um einen Halbton, das Tempo ist nahezu konstant. Nur in der zweiten Strophe retardieren die Sänger von MM $\dot{}$ = 70,4 um 4 % auf MM $\dot{}$ = 67,5.

Analyse:

Das Lied besteht aus vier Strophen zu je 7 Motiven. Die Kadenz ist abrupt, das reguläre d_2-Motiv wird um einen Ton gekürzt, letzter Ton ist die Oberterz.

Dem Stück liegt eine anhemitonisch-pentatonische Leiter zugrunde, in der der Spitzenton in der ersten und zweiten bedeutend, und in der vierten Strophe etwas zu tief intoniert wird:

fis(f) - e - d - h - a, - fis - e - d - h - a - fis

Die Motivskalen bilden daraus 2- bis 4-tönige Ausschnitte mit dem Ambitus von (kleiner und) großer Sekunde bis großer Sext. Abschnittweise wird der Ambitus (2 Oktaven) der ersten Strophe verringert. In der zweiten Strophe werden die Motive d_1 bis d_2, in der dritten zusätzlich c_1 oktaviert. Von der dritten Strophe an wird der Tonraum nur noch in zwei Bereiche gegliedert:

fis - e - d - - a
h - a - fis

---

[1] H. Fischer, S. 96

Der Melodieverlauf ist nicht einheitlich. Die Motive b_1 und cd_1 weisen Fanfarenmelos mit überlagerter Dreiklangsbewegung auf. In a_2 b_2 d_2 ist das Dreiklangsgerüst kaum noch zu erkennen, wogegen die Terzpendelbewegung sehr ausgeprägt ist. Das Motiv a_1 ist engmelodisch-wellenförmig. Im ganzen ist der Melodietyp charakterisiert durch überlagerte Fanfarenmelodik mit engmelodischer Wellenbewegung. Die deszendente Richtung in der ersten Strophe wird durch die Angleichung der Tonräume wellenförmig bis steigend.
Der terzpendelnde Verlauf und der unterbrochene Liedvortrag des d_1/d_2-Motivs ähnelt den Finales von "pokin" Nr. 9 und "fusin" Nr. 14.
Ein einheitliches Metrum liegt diesem "kefi lafe" nicht zugrunde. Es werden 10 verschiedene Notenlängen verwendet.

Lied Nr. 21

Der Sammler bezeichnet dieses Stück als "kefi lafe", während der Ansage des eingeborenen Sprechers das Wort "bubu" zu entnehmen ist. Den ersten 9 Noten scheint ein Text unterlegt zu sein, der jedoch nicht aufgezeichnet ist.
Vorsänger und Männerchor musizieren dieses Stück mit in der Tiefe flachem und leisem, in der Höhe z. T. gepreßtem und lautem Klang, der beim Einsatz auf hohen Tönen einen Glottisschlag bedingt. Die Klänge werden eng aneinander gebunden - häufig durch kurze Glissandi - was besonders in den Motiven c_3 und a_4 zu beobachten ist. An einigen Stellen werden, ohne daß eine Regel erkennbar wäre, vorübergehend Frauenstimmen hörbar.[1] Die Tonhöhe bleibt konstant, das Tempo sinkt in der ersten Strophe um 5 %, wird zu Beginn des ersten C-Formteils wieder auf das Anfangszeitmaß beschleunigt und verlangsamt sich bis zum Schluß kontinuierlich um 28,5 %. Das Lied endet abrupt, das Schlußmotiv a_3' wird rhythmisch geringfügig verändert.

Analyse:

Das Lied gliedert sich deutlich in zwei Teile, die rhythmisch bewegte erste Strophe mit ihren prägnanten Konturen und die ausgedehnten Strophen 2 und 3 mit ihrem "gleitenden" Rhythmus, der überwiegend im 5/4-Takt notiert ist. Die erste Strophe ist un-

1) Umso erstaunlicher ist das erneute Einsetzen der Frauenstimmen in der Wiederholung am Ende des 3. Formteils (C_2).

regelmäßig gebaut. Den beiden B-Formteilen geht eine 2-motivige A-Zeile voraus, deren zweites Motiv auch den Abschluß der Strophe bildet (A_1 BBA').

Die zweite Strophe wird einmal wiederholt. Sie besteht aus 7 Formteilen, von denen der 7. um ein Motiv erweitert ist, das am Ende der 3. Strophe in rhythmischer Veränderung die Kadenz bildet. Die Formteile C reihen bzw. variieren das Motivpaar a/c.

Aus einer hexatonischen Materialleiter mit dem Ambitus einer großen Undezime verwenden die Motive der ersten Strophe in a_1, b und d_1/d_2 2 - 4-tönige Ausschnitte aus der anhemitonisch-pentatonischen Skala f - es - c - b - g - f . In c_1 und c_1' wird diese Leiter innerhalb einer Oktave durchmessen. In der zweiten und dritten Strophe bilden die folgenden Motivskalen die hexatonische Gebrauchsleiter as - g - f - es - c - b - as - g - f - es :

es - - g	dreimal
c - es - f	viermal
b - - es - f	zweimal
as - - c - es - f	"
es - - g - as	
c - es - f-g	
as - b - - es - f	
es - f - g - as - b	
es - f	je einmal

Im ganzen ergeben sich in den Formteilen die Skalen: einmal anhemitonische Pentatonik, zwei hemitonische Leitern und eine hemitonisch-diatonische Skala.[1)]

Die melodische Gestalt der ersten Strophe wird durch die umspielte fallende Quart in der 2. Hälfte von a_1 und in den Motiven d_1/d_2 geprägt, ferner durch die umspielte steigende Quart in b und das großräumige Motiv c_1/c_1'. Alle drei Gestaltmerkmale begegnen auch im folgenden "bubu".

Gegenüber diesen prägnanten Mustern kontrastieren die Motive in den beiden folgenden Strophen recht deutlich. Diese bilden überwiegend Bögen aus, deren Finalton tiefer liegt als der Anfang. Die Formteile C_1' und C_1'' sind fallend, der letztere endet mit engmelodischer Wellenbewegung.

Die Melodietypen lassen sich also in der ersten Strophe als Wel-

1) In den Motiven tritt nur in C_1' ein Halbtonschritt auf.

lenbewegung bis zum Ambitus einer Oktave bezeichnen, die umspielte Quartpendelbewegung einschließt und in der zweiten und dritten Strophe als überwiegend fallend mit Ausbildung von Bögen über zwei Motive.
Während die Motive der ersten Strophe nahezu identisch mit denen des folgenden "bubu" Nr. 22 sind, entsprechen die beiden letzten Strophen - was den Verlauf und die Anzahl der verwendeten Töne pro Takt betrifft - in etwa dem "kefi lafe" Nr. 24. Besonders deutlich wird dies gegen Ende der dritten Strophe, wenn das Zählzeitentempo auf ungefähr MM ♩ = 50 gesunken ist und damit etwa gleich langsam gesungen wird wie in Beispiel 24. Dort werden meistens 5 Tonfortschreitungen pro Takt gezählt, während es im vorliegenden Stück 5 bis 6 sind. Die im Mittelteil der Motive vorherrschende Sekund- und Terzfortschreitung ist in beiden Liedern ausgebildet, ebenso die Motivgruppierung in Paaren.

Ein einheitliches Metrum liegt diesem "kefi lafe" nicht zugrunde. Es werden im ganzen 16 verschiedene Notenlängen verwendet. Die rhythmische Gestalt der C-Formteile ist "fließend".

Lied Nr. 22

Dieses Lied wird in der Ansage als "bubu" ausgewiesen. Stimmklang und Vortragsweise gleichen dem ersten Teil von Beispiel 21. Vorsänger und Männerchor, zu denen zeitweise Frauenstimmen hinzutreten, sind die Ausführenden dieses "bubu". Während die Tonhöhe um einen Halbton sinkt, verbreitert sich das Zeitmaß um maximal 17 %.

Analyse:

Das Tanzlied besteht aus vier Strophen mit je 3 Formteilen (A B B) und der verkürzten 5. Strophe, dessen rhythmisch und melodisch verändertes b-Motiv die Kadenz bildet.
Die Motive entsprechen in anderer Ordnung denen des ersten Teils von Beispiel 21: Da wird das umspielte Quartintervall erneut verwendet (a vorher b), ebenso das großräumige b-Motiv (vorher c_1/c_2), dem sich das c-Motiv anschließt (vorher d_1/d_2).
Die anhemitonisch-pentatonische Skala der ersten Strophe wird in den folgenden zur Hexatonik erweitert:

fis - e - d - h - a - g - fis .

Auch diesem Stück liegt kein einheitliches Metrum zugrunde. Es werden 15 verschiedene Notenlängen verwendet.
Die Melodiegestalt ist - bedingt durch den anderen Aufbau als Beispiel 21 - überwiegend fallend mit einleitender Wellenbewegung, die das Quartintervall betont.
"bubu" Nr. 22 und "kefi lafe" Nr. 21 (1. Teil) können also als Varianten angesehen werden. Der andere Teil von Beispiel 21 weist typische Merkmale der "kefi lafe" auf, wie ein Vergleich mit Lied Nr. 24 (vl. S. 42 oben) zeigt. Wodurch diese Kombination zweier Gattungen zustandegekommen ist, kann aus dem Vergleichsmaterial nicht eindeutig geklärt werden. Vielleicht beruht sie auf einer gewissen Unsicherheit, mit der das erste Stück einer Serie von Liedern ausgeführt wird, die nicht mehr in aktuellem Zusammenhang mit dem täglichen Leben stehen.

Lied Nr. 23 [1]

Vorsänger und Männerchor, zu denen im Hintergrund einige Frauenstimmen hinzutreten, singen dieses textlose Lied. Der Stimmklang entspricht dem des Beispiels 21. Die Töne werden eng aneinandergebundenbis hin zu zahlreichen kurzen Glissandi. Der Ton f^1 wird häufig etwas niedriger intoniert, die Tonhöhe des Liedes sinkt um einen Halbton. Das Zeitmaß (MM.$\frac{!}{}$ = 97,7) wird vom dritten Formteil an bis zum Ende der zweiten Strophe um 7 % langsamer und retardiert im C-Teil auf MM $\frac{!}{}$ = 71,6, was einer Tempoverbreiterung im ganzen Stück von 27 % entspricht.

Analyse:

In diesem Lied bilden je zwei Motive eine Phrase (Formteil), die beiden Strophen bestehen aus je 5 Formteilen, zu denen am Ende der 2. Strophe noch ein Überleitungsmotiv (b_4) hinzukommt und dem sich neun C-Formteile als Refrain plus Kadenz anschliessen. Diese Einteilung berücksichtigt die Atempause des Vorsängers am Ende von b_4 und zählt die Formteile von seinem erneuten Einsatz an.[2]

---

1) Die in der Transkription mit einem Fragezeichen versehene Signatur beruht auf der Tatsache, daß zwischen Nr. VI_{12} und VI_{14} zwei Aufnahmen vorhanden sind.

2) Formal wäre auch die Gliederung möglich, daß zwei gleichen Strophen 10 Formteile (b_4/c_3) folgen und die Kadenz aus dem letzten c_3'-Motiv gebildet wird.

Am Ende der ersten und zu Beginn der zweiten Strophe führt ein Teil der Sänger Rufe und Schreie aus. Die dem Gesangsteil folgenden beiden Rufe werden aus den Silben "wi hei" gebildet.[1)]

Die Töne des Fanfarenmotivs a_1 werden durch die folgenden Motive zur anhemitonischen Pentatonik erweitert. Für die Dauer eines Taktes wird in b_3 moduliert, indem der Spitzenton von e nach f verändert wird. Zwei weitere Modulationen schliessen sich in der zweiten Strophe an, da zunächst die Melodie Ton für Ton (mit einer Variante am Anfang von b_2) um eine Quart nach oben transponiert wird, und diese Leiter von B_3 an erneut durch Austauschen von d durch es verändert wird. Die sich anschließenden C-Formteile mit der Kadenz verwenden aus der letzten Leiter einen anhemitonisch-pentatonischen Ausschnitt.[2)]

Die tonale Ordnung des Stückes ist also mehrschichtig: Vier verschiedene anhemitonisch-pentatonische Skalen folgen aufeinander:

1. e - d - c - a - g 2. (in b_3) f - d - c - a - g
3. a - g - f - d - c (andere Tonika as 2.) und
4. f - es - c - b - g - es. Es wäre wenig sinnvoll, eine Materialleiter aufzustellen. Als Grundstruktur ist anhemitonische Pentatonik zu beobachten, die durch Transposition und Modulation den Tonbereich chromatisch ausfüllt. Die Melodiegestalt ist überwiegend fallend und wellenförmig. Fanfarenmelos (in a_1/a_2, b_3) und Terzpendelbewegung (in (b_4) und c_3') stehen hinter den fallenden und wellenförmigen tri- bis pentatonischen halbtonlosen Gebilden zurück.

Ein einheitliches Metrum wird in dem vorliegenden Stück nicht verwendet. Die 4/4-Takte des Anfangs werden gelegentlich gedehnt und in den Refrainzeilen überwiegend auf 6/4-Takte verlängert. Dabei treten 12 verschiedene Notenlängen auf.

Lied Nr. 24

Dieses im Zeitmaß sehr breite Lied wird vom Vorsänger angestimmt, einige Frauenstimmen treten in der zweiten Strophe hinzu, der

---

1) Beide Arten von Rufen sind typisch für viele "bubu". Sie begegnen sonst nicht im traditionellen Repertoire.

2) Zum "bubu" III_3 (nicht veröffentlicht) besteht eine auffallende melodische Verwandtschaft.

Männerchor fällt in der dritten Zeile ein. Da der Vorsänger an den Motivfinales häufig eher atmet als der Chor, klingen die Motive ruhig aus, bis der Vorsänger erneut einsetzt. Das Lied wird sehr "verhalten" und leise gesungen bis auf die beiden letzten Strophen, die, wesentlich lauter vorgetragen, auch das Zeitmaß beschleunigen. Die einzelnen Töne werden eng aneinandergebunden, in der Abwärtsbewegung entstehen zahlreiche kurze Glissandi. Das Tempo läßt bis zur vierten Strophe um 12 % nach und wird dann etwas beschleunigt: MM ♩ = 48,6 - 42 - 43,8. Die Tonhöhe bleibt im ganzen stabil.

Analyse:

Das Lied besteht aus sechs Strophen mit je vier Motiven, von denen die 3. und 4. Strophe nach unten transponiert sind. Die Kadenz ist abrupt. Das Stück endet mit der regulären Strophenfinalis.
Der ersten und zweiten Strophe liegt die hemitonische Pentatonik cis(c) - h - a - g - fis zugrunde, die durch die Vorschlagsnote im ersten a-Motiv zur diatonischen Hexatonik ausgeweitet wird. Die transponierte dritte und vierte Strophe verwenden eine diatonisch-hexatonische Skala: (a) - gis - fis - e - d - cis. Die beiden letzten Strophen stehen in der Anfangstonart.
Aus der 8-stufigen, chromatischen Materialleiter bilden die Motivskalen zwei- bis vierstufige halbtonlose Ausschnitte. Erst ihre Reihung führt in jeder Strophe zu hemitonisch-diatonischen Skalen.

Neben Fanfarenmelodik in den a/b-Motiven der 1.,2.,5. und 6.Strophe, die durch den Ton b getrübt wird, begegnet engmelodische Wellenbewegung in c/d der gleichen Strophen. Auch die 3. und 4. Zeile transformieren die Melodie durch Transposition zur engmelodischen Wellenbewegung, in der die a/b-Motive in der 4. Strophe als überlagerte Terz-Pendelbewegung zu erkennen sind. Schematisch dargestellt "verjüngen" sich die Strophen gegen Ende hin.
Im ganzen wird der Melodietyp dieses "kefi lafe" bestimmt durch überlagerte Fanfarenmelodik und engmelodische Wellenbewegung.
Ein einheitliches Metrum liegt diesem Stück nicht zugrunde. Die rhythmische Gestalt ist vielmehr bestimmt durch zahlreiche Variationen der betonten (langen) und unbetonten (kurzen) Notenwerte. So entstehen 16 (!) verschiedene Notenlängen.

Lied Nr. 25

Dieses Lied ist das erste von drei "kefi lafe" aus Madzim. Der Vorsänger stimmt das textlose Klagelied an, der aus einigen Frauen- und Männerstimmen bestehende Chor fällt in b_1 ein. Wie in den beiden folgenden Stücken ist der Stimmklang recht laut, in der tiefen und mittleren Lage flach, in der Höhe gepreßt. Zahlreiche kurze Glissandi in Abwärtsbewegung stehen neben "abgesetzten" Tönen, die mit Glottisschlag oder regelrechten Krächzlauten beginnen (Diese Einsinggeräusche sind in der Übertragung als durchkreuzte Noten gekennzeichnet). Einzelne Töne der A-Zeilen werden labil intoniert, die Tonhöhe insgesamt bleibt stabil. Das Tempo retardiert bis zum Ende von B_1 um 15 % und wird von A_2 an stetig gesteigert bis über das Anfangszeitmaß hinaus (MM $\dot{}$ = 56 - 47,8 - 57,7).

Analyse:

Das Lied besteht aus zwei Strophen (je A B) und einer weiteren B-Zeile mit angehängter Kadenz.

Der Kernzelle f - d - c der a-Motive der ersten Strophe folgt der Dreiklang es - c - as . Die so entstandene Leiter wird in B_1 durch den Ton b zur hemitonischen Hexatonik erweitert, die zugleich die Materialleiter des Stückes darstellt. In der zweiten Strophe wird die Melodie transformiert bzw. eine Terz höher transponiert. Es liegt die gleiche Skala zugrunde, diesmal mit der Tonika c (vorher as). Die anschließenden B_3 und A'-Zeilen bilden zwei- bis dreitönige Ausschnitte aus dieser Leiter. Die einzelnen Motivskalen verwenden keine Halbtöne und bestehen aus zwei- bis fünftönigen anhemitonischen Ausschnitten der Materialleiter.

Die Melodiegestalt ist überwiegend wellenförmig mit ausgeprägter engmelodischer Pendelbewegung.[1] Innerhalb der Wellenbewegung bilden die ersten drei Motive Bögen. Daneben begegnet Fanfarenmelos mit anschließender Terzpendelbewegung in b_1/a_3 und ein fallendes, überlagertes Dreiklangsgerüst in b' .

Der Rhythmus dieses Klageliedes ist sehr frei und fließend. Es werden nicht weniger als 18 verschiedene Notenlängen ausgebildet.[2]

---

1) Ausgedehnte Sekund-Pendelbewegung, die gelegentlich um einen dritten Ton erweitert wird, begegnet auch in den beiden anderen "kefi lafe" aus Madzim.

2) Die gleiche rhythmische Struktur findet sich in den beiden folgenden Beispielen.

Lied Nr. 26

Stimmklang und Besetzung sind die gleichen wie im vorigen Stück. Die Tonhöhe ist im ganzen konstant. Das Zeitmaß wird nach geringfügigem Retardieren in A_4 um 14 % gesteigert und läßt dann wiederum etwas nach, so daß sich der Beginn zum Schluß wie 2 : 2,14 verhält (MM ♩ = 42,1 - 41,1 - 46,9 - 45,0).

Analyse:

Das Lied besteht aus drei Strophen mit angehängter Kadenz. Die in der ersten und dritten Strophe wiederholten und in der zweiten Strophe variierten Formteile lassen das Stück auch in sechs Strophen mit angehängter Kadenz gliedern. Wenn die geringere Strophenzahl gewählt wird, geschieht dies in Anlehnung an den Aufbau der beiden anderen Klagelieder der Serie aus Madzim.

Der ersten Strophe liegt der anhemitonisch-pentatonische Ausschnitt f - d - c - a zugrunde, der durch die letzte Note as erweitert wird und zur chromatisch modulierten zweiten Strophe überleitet. Diese verwendet die hemitonische Pentatonik f - d - c - - b - ges, - f. Die dritte Strophe und die Kadenz enthalten bi- und tritonische Leitern mit den Tönen d - c - b , die je einmal durch die gekrächzten Vorschlagsnoten es und e erweitert werden. Mit Ausnahme des Motivs b_2 , dem Beginn von a_1' und der Vorschlagsnote in b_1' verwenden die Motive keine Halbtöne. Die chromatisierte 9-stufige Gesamtleiter entsteht überwiegend durch die Modulation von der zweiten Strophe an. (b statt vorher a und ges statt des vorher zu erwartenden "leitereigenen" g).

Je zwei Motive bilden eine Wellenbewegung aus, wobei ein durchhängender Bogen auf einen stehenden folgt. In b_2 wird aus dem zweiten Bogen ein fallendes Motiv mit Terz-Pendelbewegung. Von a_4 an ist die Wellenbewegung sehr eng, in den a-Motiven oberhalb der Tonika und in den b-Motiven unterhalb der Tonika in Sekund-Pendelbewegung.[1] Der Melodietyp ist als Wellenbewegung mit ausgedehnter

1) Die melodische Verwandtschaft und die gleichen Merkmale der Melodiegestalt sind in den Beispielen 25 und 26 unverkennbar.

engmelodischer Pendelbewegung zu bezeichnen, wobei in einem Motiv (b_2 in A_2/A_3) Terz - Pendelbewegung deutlich hervortritt.
Die rhythmische Gestalt ist mit dem "gradtaktigen" Aufbau etwas weniger differenziert als bei den "ungradtaktigen" Beispielen 25 und 27. Immerhin wird der "fließende" Charakter des Stückes durch die Verwendung von 12 Notenlängen bestimmt.

Lied Nr. 27

Besetzung und Stimmklang sind die gleichen wie im vorigen Stück. Frauenstimmen werden sehr leise im Hintergrund für kurze Zeit hörbar. Das Tempo sinkt, im Gegensatz zu den beiden anderen Liedern der Serie kontinuierlich von MM $\dot{\text{d}}$ = 56,3 um 16 % auf MM $\dot{\text{d}}$ = 48,1.

Analyse:

Der formale Aufbau dieses Liedes unterscheidet sich von den beiden anderen "kefi lafe" aus Madzim. Es besteht aus 3 1/3 Strophen plus angehängter Kadenz mit je drei Motivgruppen und insgesamt acht Partikeln. Die Kadenz besteht aus Terzpendelbewegung und endet auf der Oberterz.[1)]
Der ersten Strophe liegt ein anhemitonisch-pentatonischer Ausschnitt d - h - a - g zugrunde, der durch den letzten Ton der Strophe um fis, die Tonika des folgenden Abschnitts erweitert wird. Dem Übergangsmotiv a_2 mit den Tönen a - fis ($^-$) schließt sich, chromatisch modulierend, die Kernzelle gis - fis - dis, die am Schluß der Strophe um die Tonika von A_3: his erweitert wird. In der dritten Strophe A_3 folgt der anhemitonische Ausschnitt eis - dis - his - ais. Die Kadenz mündet in die Terzpendelbewegung dis - his.
Wie der anhemitonische Ausschnitt in der ersten Strophe wird auch die folgende hexatonisch-halbtonlose Materialleiter aus zwei- bis viertönigen anhemitonischen Ausschnitten gebildet.
Der Melodietyp ist überwiegend wellenförmig mit ausgeprägter engmelodischer Sekund- und Terzpendelbewegung. Die erste Strophe

---

1) Die Finales der beiden anderen Lieder aus Madzim bestehen aus Sekund-Pendelbewegung.

gliedert diese Wellenbewegung differenzierter in Quart- und überlagerte Quartpendelbewegung in a_1 und Sekundpendelbewegung, die von einem fallenden Dreiklang und einem fallenden Terzschluß umrahmt wird. Diese klaren Konturen werden variiert und verändern sich von b_3 an in Terzpendelbewegung.
Der metrisch freie Rhythmus führt zur Bildung von 20 verschiedenen Notenlängen, was zugleich die größte rhythmische Differenzierung im traditionellen Repertoire ist.

"L i e d e r zur M y t h e"

"Mythen und Erzählungen werden gewöhnlich am Abend nach Dunkelwerden erzählt, wenn sich mehrere Personen etwa nach gemeinsamer Feldarbeit zusammengefunden haben. Oft ist es so, daß die Jüngeren die Älteren dazu auffordern."[1)]
Unter den traditionellen Gesängen befinden sich auch zwei Lieder aus Bentsen, die im Anschluß an die Rezitation der Mythe gesungen wurden. Außer der Tatsache, daß nur zwei von zwölf Erzählungen ein Lied folgt, was aus der Aufstellung der Mythen (S. 135 - 200)[2)] hervorgeht, finden sich keine weiteren Angaben über die Häufigkeit dieser Praxis.
Mythe Nr. 28 ist untextiert. Über den Inhalt der zugehörigen Erzählung wird nichts bekannt. Lied Nr. 29 wird im Katalog der Mythe Nr. 8 (S. 142) zugewiesen. Der Informant ist Maranidzu, ca. 60 Jahre alt. Dem Stimmklang nach ist er auch der Chorführer des sich anschließenden Liedes.

Lied Nr. 28

Vorsänger und Männerchor singen mit verhaltenem Stimmklang im Brustregister. Besonders in den ersten beiden Strophen wird jede "Halbe" mit einem deutlichen Decrescendo versehen. Die Tonhöhe ist im ganzen konstant, das Tempo retardiert geringfügig um 7,5 %. Das sehr breite Zeitmaß stellt mit MM $\dot{d}$ = 38,7 die untere Grenze des vorliegenden traditionellen Repertoires dar.

Analyse:

Das Lied besteht aus fünf Strophen mit je zwei Motivpartikeln.
Die Kadenz ist abrupt, sie wird aus der regulären Strophenfinalis gebildet.

---

1) H. Fischer, S. 115 2) und aus dem Katalog

Den A_1-Zeilen liegt der anhemitonisch-pentatonische Ausschnitt h - a - g - e zugrunde, wobei die Quart a nur einmal rein gesungen und viermal als ais bzw. dreimal als a^+ ausgeführt wird. Von der dritten Strophe an wird das a-Motiv nach unten transponiert, so daß die ganze Zeile auf der Kernzelle a - g - e aufbaut. Das erste g wird neutral intendiert. Es begegnet also eine sehr einfache anhemitonisch- tri- und tetratonale Leiter, die bewußt zur Hemitonik hin gefärbt wird.
Der Melodietyp dieses Liedes ist wellenförmig und fallend. Das "schwingende" zweizeitige Metrum führt in b und am Ende von a_2 zur Triolenbildung. Dabei werden 6 verschiedene Notenlängen verwendet.

Lied Nr. 29

Der Gesang folgt der Erzählung einer Mythe, in der ein Geist Bambusröhren abschneidet und so die ersten Flöten für "bubu" erfindet.[1)]

" u nasèra jàna, màram lìmut-ànka lòla jèning fòl
du wer dort, dein Auge stinkt du hast geschnitten meinen Bambus
màram émut séra lòla jèning fòl èni.
dein Auge stinkt wer du hast geschnitten meinen Bambus hier."

Der Text ist in der ersten und transponierten zweiten Strophe unterlegt.
Zur Übertragung ist ein Hinweis notwendig: Die Sänger detonieren regelmäßig im b_1-Motiv um einen Halbton, so daß der erweiterte Ton g real als fis klingt. Die B_1-Formteile sind in der wirklichen Tonhöhe notiert. Zum besseren Verständnis wurde zwischen g und fis ein Gleichheitszeichen (=) gesetzt. Dieses bewußte Detonieren erfolgt in der 1., 3. und 5. Strophe völlig regelmäßig. Im ganzen ist die Tonhöhe konstant. Das Tempo retardiert von MM ♩ = 112,5 um 20 % auf MM ♩ = 90. In den meisten Fällen sind die Motivfinales leicht gedehnt.

Analyse:
Das Lied hat sechs Strophen, von denen jede zweite transponiert ist. Sie werden aus je 6 Formteilen gebildet. Die Kadenz ist abrupt, sie besteht aus der regulären Strophenfinalis.

---

1) H. Fischer, S. 142

Den Formteilen A_1 liegt ein pentatonischer Ausschnitt zugrunde, der in der dritten und fünften Strophe durch die zweimalige sehr tiefe Intonation des Tons d - real das - hemitonisch gefärbt wird. In den Formteilen B_1 schließt sich die Kernzelle h - a - fis an, auf der auch noch das a_1'-Motiv der zweiten Strophe aufbaut. Dann folgt die anhemitonische Tetratonik h - a - g - d . Je zwei B_2-Formteile verwenden schließlich die viertönige Ganztonleiter fis - e - d - c ($^+$). Die B_1-,A_2- und B_2-Formteile verfügen zusammen über eine diatonisch-heptatonische Skala, obwohl die zwei- bis viertönigen Motivleitern keine Halbtöne verwenden. Diese Leiter ist gleichzeitig Materialskala des ganzen Stücks:

fis - e - d - c - h - a - g - fis - d .

In der vierten und sechsten Strophe erhalten die Formteile A_2 durch den Fortfall von g, das in fis verändert wird, eine erweiterte Dreiklangsmelodik. Durch die Motivskalen entstehen drei Tonbereiche, die sich überschneiden:

e - d - c - - - g
h- a - g - fis - d
fis - e - d - c

Die Melodiegestalt ist überwiegend wellenförmig in zwei Bereichen. Das durchgehend dreizeitige Metrum wird an den Motivfinales leicht gedehnt. Sechs verschiedene Notenlängen (ohne die Fermaten) werden verwendet.

Zwei weitere Gattungen, die "bubu"-Tanzlieder aus Bentsen, Mararena und Madzim und die "gwung"-Tanzlieder aus Mararena sollen im folgenden kurz besprochen werden, um sie später mit dem traditionellen Repertoire vergleichen zu können. Eine detaillierte Analyse muß noch zurückgestellt werden, die folgenden Angaben sind die Ergebnisse einer einfachen Durchsicht.

" b u b u "

Die als "bubu" bezeichneten Tanzlieder werden heute fast nur noch von den älteren Leuten aufgeführt. Die jüngeren bevorzugen die "didibu"-Tanzlieder (in der Nordgruppe), von denen keine Tonbeispiele vorliegen und die "gwung"-Tanzlieder in Mararena.[1)]
Die letzteren werden weiter unten gesondert behandelt.
In der Sammlung FISCHER finden sich 24 "bubu" aus Bentsen, davon 11 mit Flötenbegleitung, eines aus Mararena ohne Flöten (Beispiel 22) und 11 aus Madzim mit Flöten.
Auf eine Darstellung der Tanzfiguren kann hier verzichtet werden, sie findet sich bei FISCHER auf den Seiten 108 - 114. "In den 'bubu'-Gesängen wird ein Satz von Längsflöten benutzt, einfache, unten geschlossene Bambusröhren. Während die drei großen Rohre aufbewahrt werden (es gibt jeweils einen Satz in jedem Dorf der Mittelgruppe) stellt man die vier kurzen Rohre kurz vor dem Spiel aus grünem Bambus frisch her. Sie werden zuerst nach Augenmaß ungefähr zurechtgeschnitten, dann mit dem Gehör geprüft und weiter verkürzt. Das längste Rohr (dumuru) ist manchmal aus zwei Teilen zusammengesetzt, die mit Harz aneinandergekittet sind. In das Harz sind Nassa-Scheibchen eingelassen. Jeweils zwei Rohre stehen sich musikalisch gegenüber: jundzampa und lete, tos und tsentse. Die beiden kleinsten heißen firing. In Madzim wurden neun Rohre verwendet. Es wird jeweils alternierend geblasen, je zwei Rohre wechseln sich ab."[2)]
Die Flöten setzen nacheinander nach einem nicht einheitlichen Schema ein. Jeder Schritt der Tänzer, zugleich Schwerpunkt in

---

1) H. Fischer, S. 108
2) H. Fischer, S. 106

der melodischen Linie, wird von den in Paaren musizierenden Flöten unterteilt. Neben diesem Grundrhythmus ergeben sich auch andere Muster, die, ohne erkennbare Regel, etwa ein oder zwei Formteile lang andauern, um dann allmählich zu wechseln.
Sowohl in Bentsen wie in Madzim werden die meisten "bubu" von rhythmischen Rufen begleitet. Häufig beginnt und endet das Stück mit einem langen, manchmal zweigeteilten Schrei.
Die "bubu" sind zwischen 70 und 180 Sekunden lang, mit einer größeren Häufigkeit zwischen 100 und 130 Sekunden. Ihr Zählzeitentempo ist in allen Stücken sehr ähnlich und beträgt für Bentsen durchschnittlich 67,3 und für Madzim 60,2 (MM).
Die Verschiedenartigkeit im formalen Aufbau macht es nötig, eine summarische Übersicht zu geben. Es finden sich:

1. Strophenlieder mit einem oder zwei Formteilen, die mit mehr oder weniger starken Varianten gereiht werden,
2. Lieder, deren Formteile von einer bestimmten Strophe an nicht mehr verändert werden und
3. Lieder mit zwei- oder dreiteiligen Strophen, die mit einem nicht einheitlichen Komplex von Refrainstrophen oder Litaneizeilen enden.

Für die zweite und dritte Gruppe ist typisch, daß sie vornehmlich Lieder enthalten, deren erster Formteil oder deren erste Strophe noch "rudimentär" angelegt ist, so daß sich der "musikalische Gedanke" erst in den weiteren Zeilen entwickelt. Gelegentlich umgreift auch die Melodie der Anfangszeile den später ausgefüllten Tonraum mit grossen Intervallen.

Von den einfachen Strophenliedern abgesehen, die häufig nur eine musikalische Phrase fünfmal oder öfter reihen, ist die Form der übrigen recht ausgedehnt. So werden im ganzen zwischen 5 und 17 Formteile verwendet, im Durchschnitt 9 bis 10.
Die "bubu"-Tänze entstammen - soviel wird schon durch den bloßen Gehöreindruck deutlich - keinem einheitlichen, in sich abgeschlossenen Kulturraum. So überrascht es auch nicht, zahlreiche Überlagerungen und Kombinationen verschiedener Melodiestile zu finden. Die folgende Zusammenstellung kann dies in groben Umrissen verdeutlichen.

1. Dreiklangsmelodik begegnet in Madzim als überwiegender Melodietyp nur in zwei Aufnahmen (VII_{18} und VII_{21}). In vier weiteren "bubu" tritt sie isoliert neben anderen Stilformen oder überlagert auf. In einem Lied begegnet eine "hoquet"-artige Vortragsweise, in der der Vorsänger den fehlenden Ton zum Dreiklang hinzufügt. ($VIII_6$)[1].
   In Bentsen findet sich Dreiklangsmelodik in nahezu ausschließlicher Form nur in einer Aufnahme (II_{11}). Sie mündet dort in ausgedehnte Terzpendelbewegung. In nahezu zwei Dritteln der weiteren Beispiele steht sie jedoch gesondert bzw. überlagert neben anderen Melodietypen, die jedoch überwiegen.
2. Lieder mit nur <u>einer</u> anhemitonischen Leiter ohne Dreiklangsmelodik sind selten. In $VIII_7$ und II_{14} begegnen je eine tetratonische Skala, wobei sich die erste aus zwei Kernzellen in verschiedenen Tonräumen zusammensetzt. Halbtonlose Pentatonik wird in drei weiteren "bubu" verwendet.
3. Eine weitere Gruppe bilden solche Melodien, deren anhemitonische Skalen zusammen eine mehr als fünfstufige Leiter ergeben.[2]
4. Die meisten "bubu" bilden aus diesen drei Gruppen (1 - 3) einen komplexen Melodiestil.
5. Neben den in Gruppe 3 zusammengefaßten Stücken gibt es auch solche, deren anhemitonische Skalen in entfernter Tonverwandtschaft zueinander stehen.
6. Verschiedene Lieder aus den Gruppen 1 - 3 zeigen streckenweise eine chromatische Veränderung der"Grundskala", wobei diese deutlich überwiegt. Eine Sondergruppe, gleichzeitig Übergang zur Hemitonik, bilden zwei "bubu" mit Fünftonleitern , deren Spitzenton zum darunterliegenden jeweils in Halbtonabstand steht, so daß eine hemitonische Pentatonik gebildet wird. Das anhemitonische Gerüst überwiegt jedoch.

---

1) Dieses "Hoquet"-Singen begegnet - sehr viel deutlicher ausgeprägt - in dem nicht veröffentlichten Initiationsgesang I_{29} der Kuku-kuku (gesungen von Wampan-Leuten).

2) D. Christensen prägte für dieses Phänomen den Terminus: "Modulierende Pentatonik", Diss. S. 105.

7. Ferner begegnen hexatonische Leitern und Kombinationen von anhemitonisch-pentatonischen und hemitonischen Skalen, d.h. mit Halbtönen innerhalb der Motive.

In allen Gruppen werden gelegentlich Ansätze zur Mehrstimmigkeit hörbar, die über die in den traditionellen Kultgesängen bekannten Formen hinausgehen. Auch die folgende Aufstellung kann nur wenige Phänomene andeuten.
Neben "zufälligen" Zusammenklängen, die durch die große Anzahl der Mitwirkenden zu erklären ist, finden sich auch Bemühungen um "bewußte" Ansätze in Richtung Polyphonie:

a) Der Vorsänger singt zur Melodie des Chores zusätzliche Töne, die zur Dreiklangsbildung oder zum Tritonus-Intervall führen.
b) Eine Chorgruppe führt über einem Halteton eine melodische Floskel aus, die aus der Melodie entwickelt ist.
c) Chor und Vorsänger musizieren streckenweise "hoquet"-artig.[1)]

Die rhythmische Gestalt der Tanzlieder wird dadurch bestimmt, daß fast alle "bubu" zwei Akzente pro "Takt" besitzen, die den Schritten der Tänzer entsprechen. Einer dieser Akzente ist häufig eine Note von der Länge eines halben Taktes, der andere Schwerpunkt wird von mehreren kürzeren Notenwerten gebildet. Daneben begegnen auch umspielte Zentraltöne und Triolen- bzw. Viertelketten. Die betonten Noten können sowohl auf "eins" wie auf "zwei" fallen bzw. auch synkopiert werden. Die Kadenz wird aus einer fast in allen Stücken auftretenden rhythmischen Formel gebildet: , gelegentlich auch leicht abgeändert. Im Gesamtverlauf begegnen häufig rhythmisch sehr belebte Formteile zu Beginn und als Rückgriff - Kleinmotive in rascher Folge - im Wechsel mit breiteren, langsamen Passagen.
In den melodischen Abschnitten der "bubu" finden sich einige aus den traditionellen Kultgesängen wieder. Zwei Beispiele seien hier genannt:

a) Die für das "wage" Nr. 2 typische melodisch-rhythmische Gestalt findet sich als Formteil neben anderen im "bubu" III_{13} und

---

1) vgl. Fußnote 1) auf S. 54

b) Der Beginn von "kefi lafe" Nr. 23 begegnet im "bubu" III_3 in den ersten beiden Formteilen in rhythmisch und melodisch leicht veränderter Form.

Innerhalb der Gattung "bubu" gibt es ebenfalls melodische Entsprechungen, die bei einer synoptischen Aufstellung eine Reihe von melodischen Formeln sichtbar machen würde.[1] Die aus dem Beispiel 22 ("bubu" aus Mararena) bekannten Motive a_1, b und c_1 finden sich in z. T. anderer Kombination in einigen weiteren Tanzliedern wieder.

" g w u n g "

In Mararena gibt es neben den "bubu"-Tanzliedern (Beispiel 22), die nur noch von den alten Männern gepflegt werden, die moderneren "gwung". Diese sind angeblich erst in neuerer Zeit von der Südgruppe (na dzamun), insbesondere von Maralanko[2] übernommen worden.[3] Die Texte scheinen für die Watut-Leute neu zu sein, einige verwenden überwiegend Pidgin-Englisch. "Es sind faktisch alles Liebeslieder". (FISCHER).

Die zwölf Aufnahmen (VII_1 bis VII_{12}) sollen andeutungsweise besprochen werden. Sie scheinen dem Verfasser aber wichtig für die Erhellung der kulturellen Überlagerung bei den Watut zu sein.

1. Alle Lieder sind strophisch, eines endet mit einer halben Strophe, in einem ist ein Motiv ausgefallen. Alle anderen "gwung" sind regelmäßig gebaut.
2. Das Zählzeitentempo ist überwiegend rasch, acht Stücke liegen zwischen MM ♩ = 104 und MM ♩ = 127, häufigste Notenlängen sind Achtel und Viertel.
3. Die Dauer richtet sich nach der Strophenzahl und deren Ausdehnung. Die meisten Stücke sind zwischen 50 und 70 Sekunden lang.
4. Acht Lieder verwenden überwiegend enge Wellenbewegung (auch unter Ausnutzung eines etwas größeren Tonraums wie Tetratonik bis Pentatonik). In drei "gwung" begegnet neben enger Melodik auch ein Dreiklangsgerüst bzw. Terzpendelbewegung. In einer Aufnahme (VII_9), dem beliebtesten Lied am Watut (FISCHER), wird eine anhemitonisch-pentatonische Skala vorwiegend sukzessiv durchmessen.[4] Dieses "gwung" klingt europäisiert.

---

1) W. Graf, 1950, hat im Anhang seiner Publikation solche vergleichenden Tafeln aufgestellt.

2) dort heißt "gwang" = Trommel

3) H. Fischer, S. 103 und Katalog

4) mit Schneckenhorn in der Begleitung.

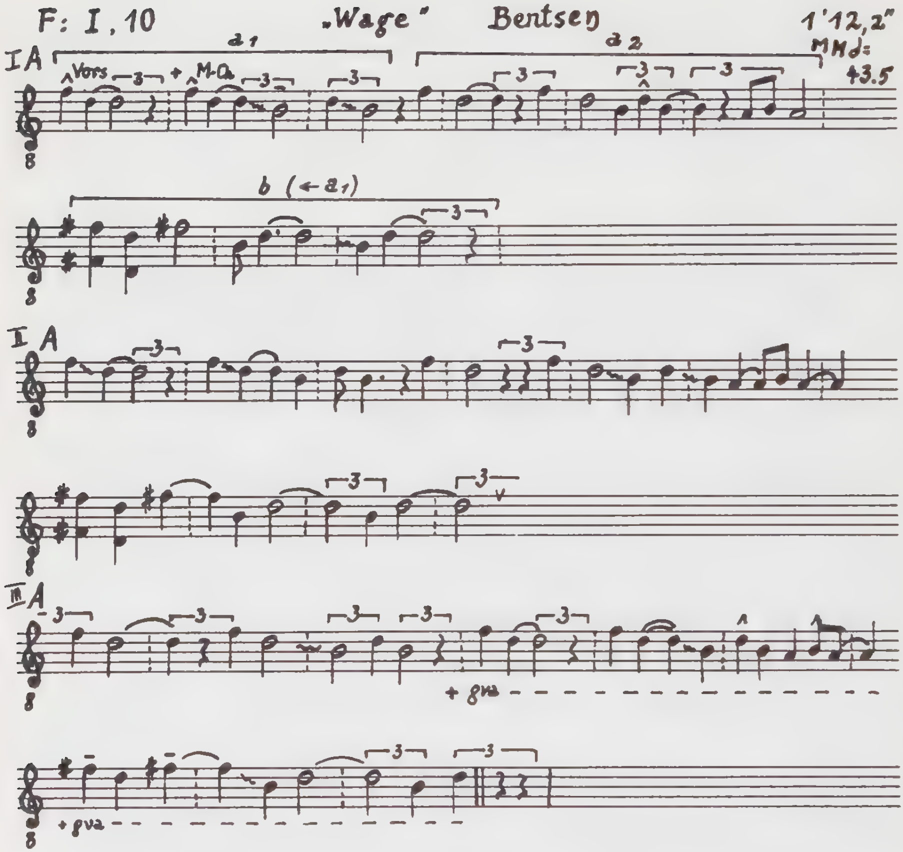
5. Sieben der acht engmelodischen Lieder bauen auf einer oder mehreren hemitonischen Skalen auf.[1] Das achte verwendet zwei anhemitonisch-pentatonische Leitern. Alle engmelodischen "gwung" werden bis auf eines von (2) Trommeln und einem Schneckenhorn begleitet.
6. Zwei der drei Aufnahmen, in denen Dreiklangsmelodik, Terzpendelbewegung und Dreiklangsbildung durch Mehrstimmigkeit vorkommen, haben in der Begleitung neben Trommeln keine Schneckenhörner.
7. Mehrstimmigkeit.
   a) Sie begegnet in kleinen Abweichungen von der Hauptmelodie.
   b) Bei den Liedern mit enger Wellenbewegung treten Sekundballungen auf, ferner entgegengesetztes Umspielen eines Zentraltons, fortlaufende Bewegung über Haltetönen und Zweiklangsbildung durch einen Intervallsprung des Vorsängers über länger ausgehaltenen Tönen des Chores.
   c) Einen Sonderfall bildet in dieser Gruppe (b) die Aufnahme $VIII_2$, in der die Zweitonrezitation des Anfangs in den letzten beiden Motiven durch einen zusätzlichen rhythmisierten Vokalbordun zu Terz-Quart-Zusammenklängen verändert wird.
8. Zehn Tanzlieder sind textiert.[2] Die Worte werden nach ein- bis zweimaliger Wiederholung durch Vokalisen abgelöst. Die Textzeilen entsprechen den musikalischen Phrasen.

---

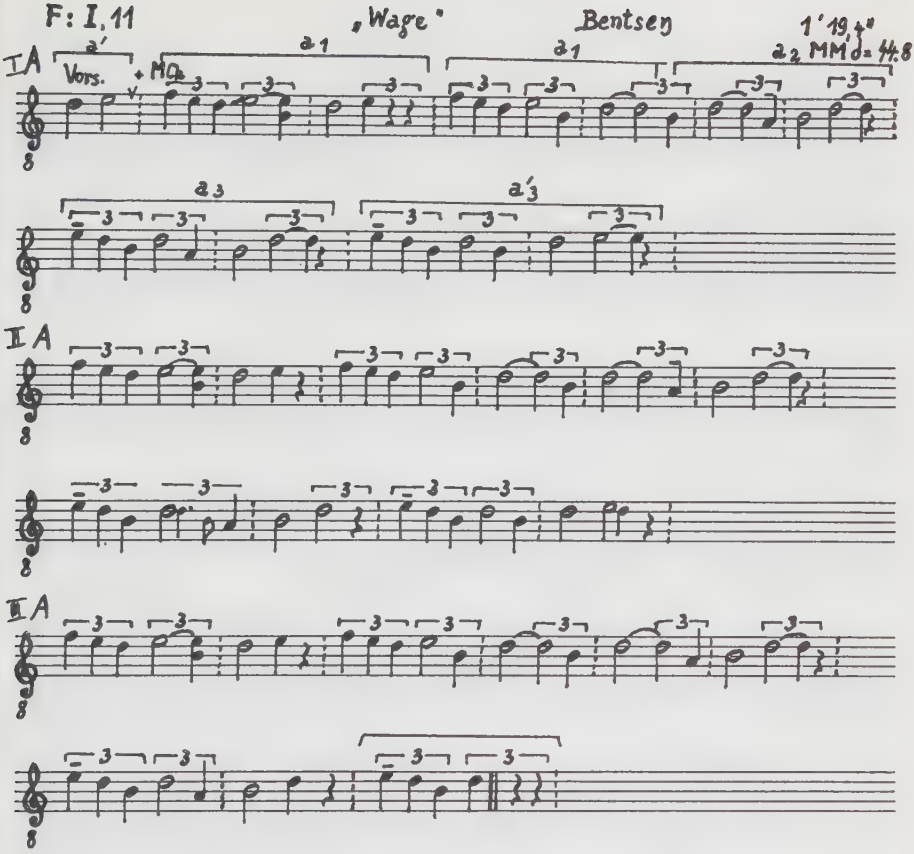
1) neben anhemitonischen Motivskalen.

2) Die Texte (Pidgin-Englisch) verweisen auf Akkulturationserscheinungen, die sich - wie es scheint - auch in einigen Liedern in der westlich anmutenden Periodenbildung der Melodie manifestieren.

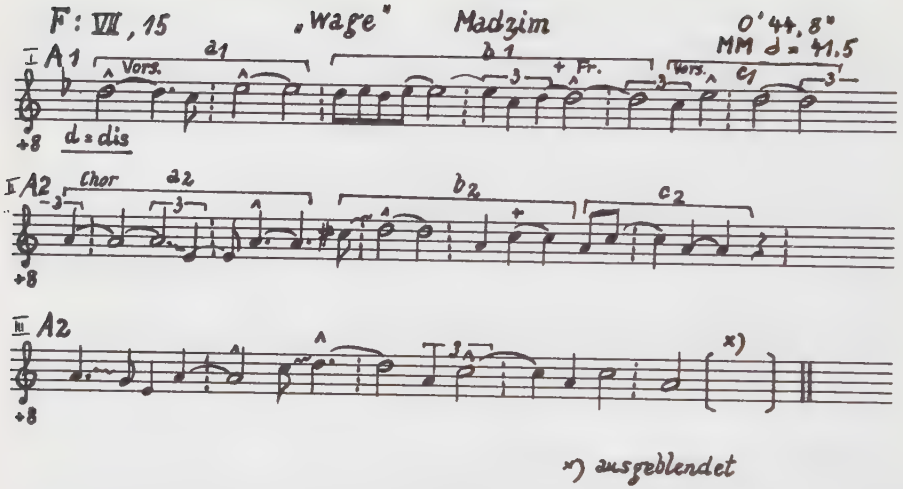
<u>Lied Nr. 1</u>

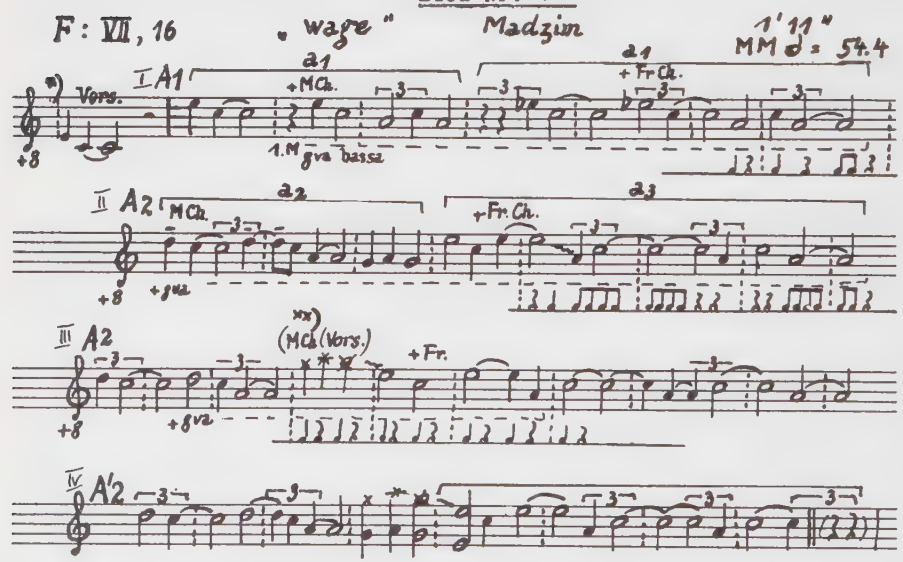

F: I, 10
„Wage"
Bentsen
1'12,2"
MM𝅗𝅥= 43.5
I A
a 1
a 2
Vors
M-Ch
b (← a 1)
II A
III A
+ 8va
+ 8va

Lied Nr. 2

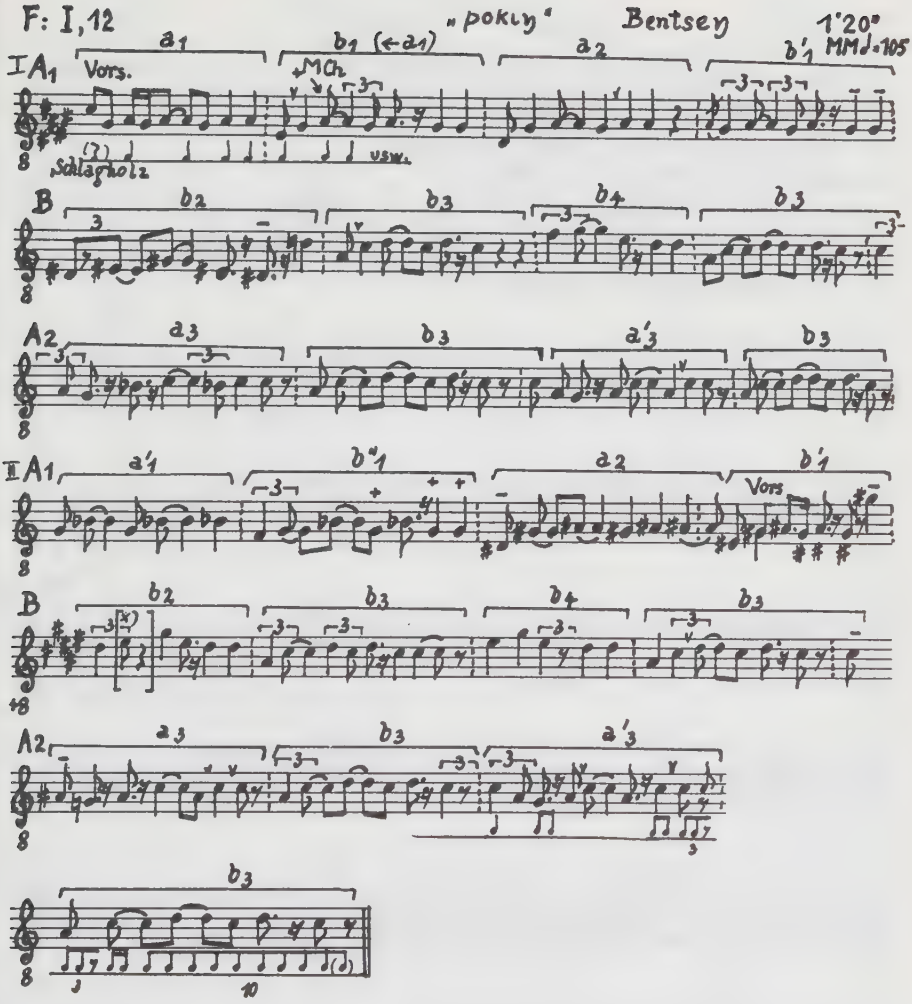


Lied Nr. 3

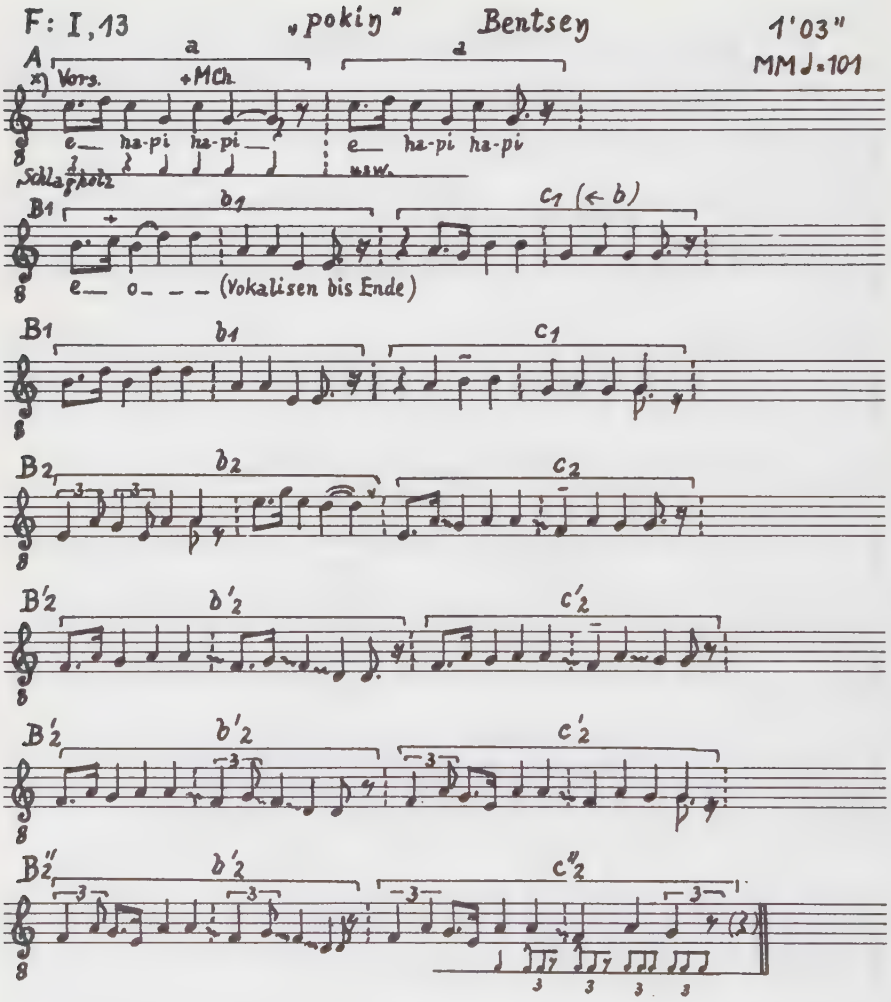


Lied Nr. 4

*) Anfangsintervall wird angesungen.
xx) beschleunigtes Metrum durch Klopfen.

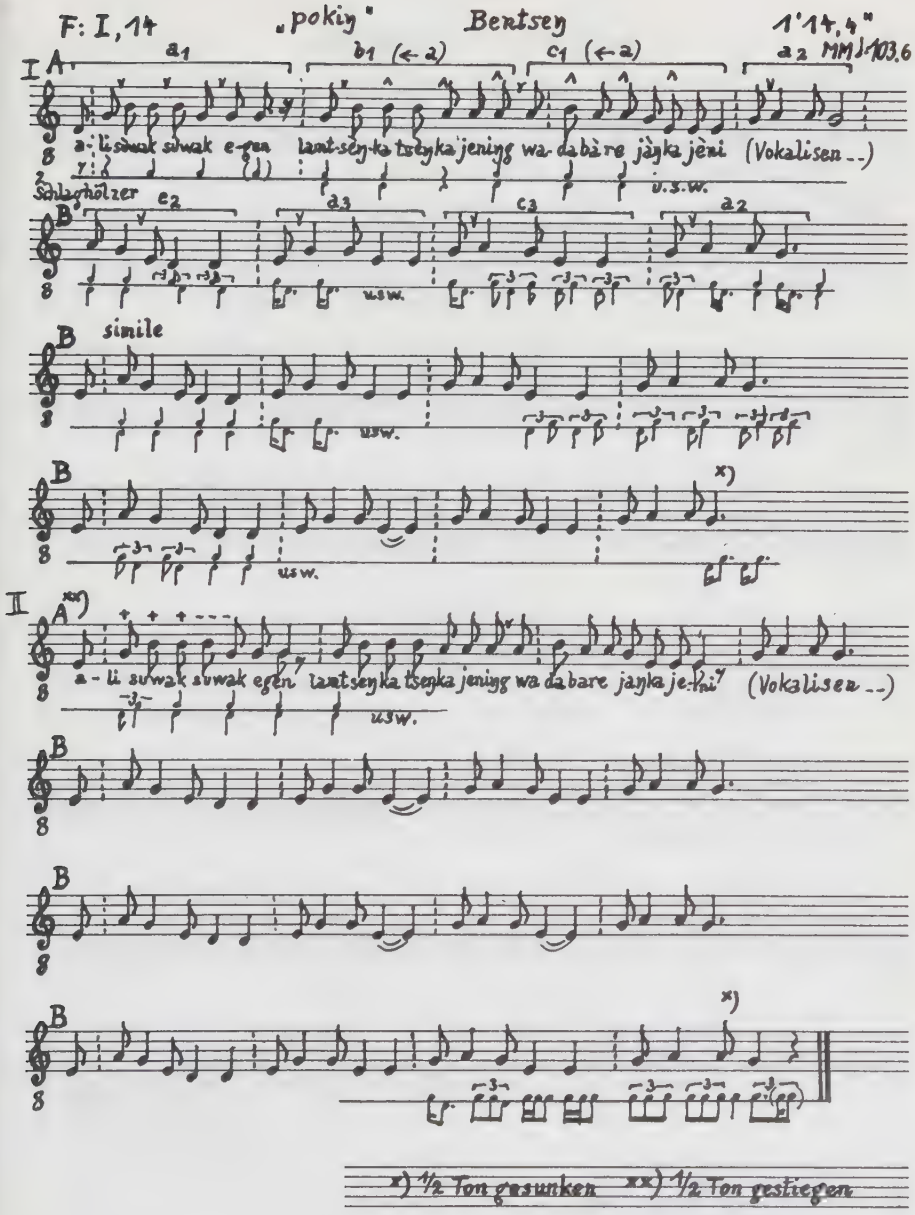
Lied Nr. 5

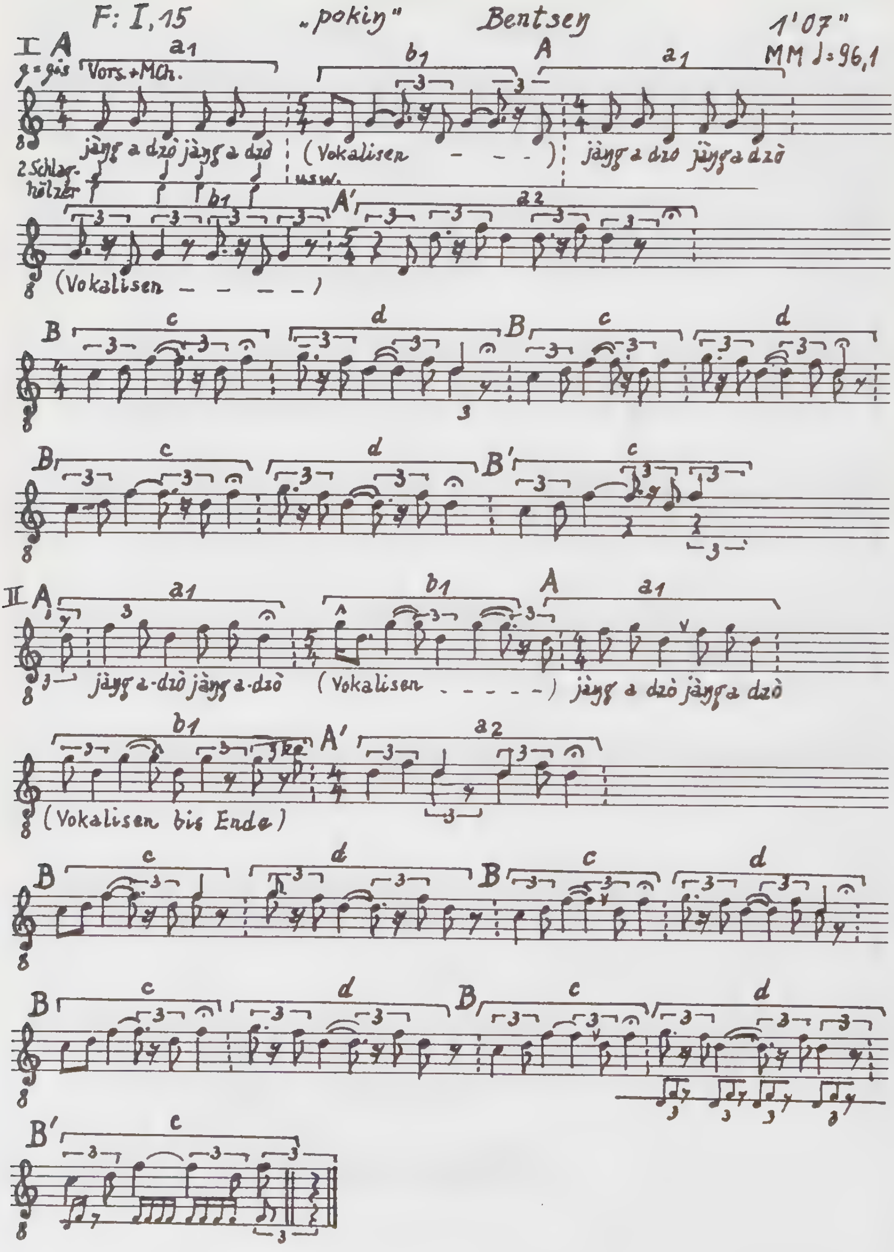


*) Bandfehler

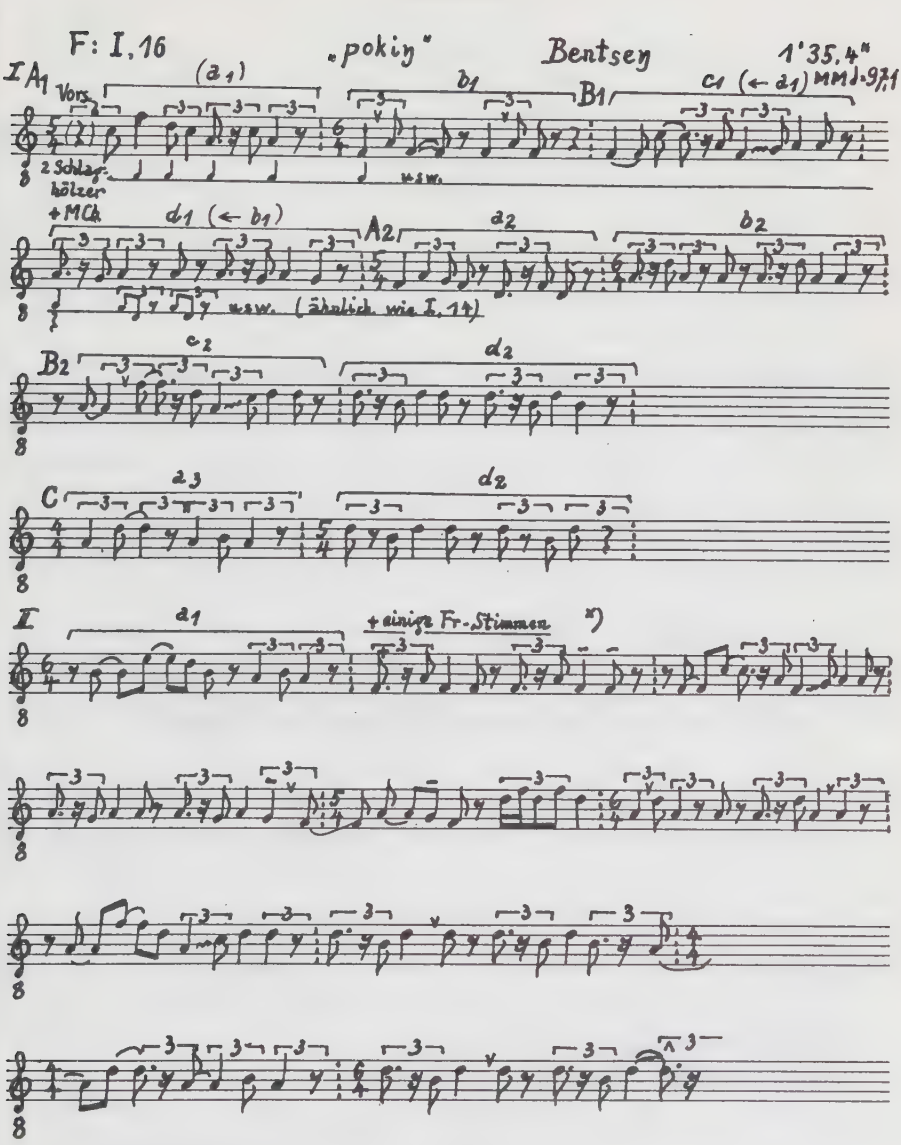
Lied Nr. 6

x) 1.Zeile ½ Ton tiefer

Lied Nr. 7

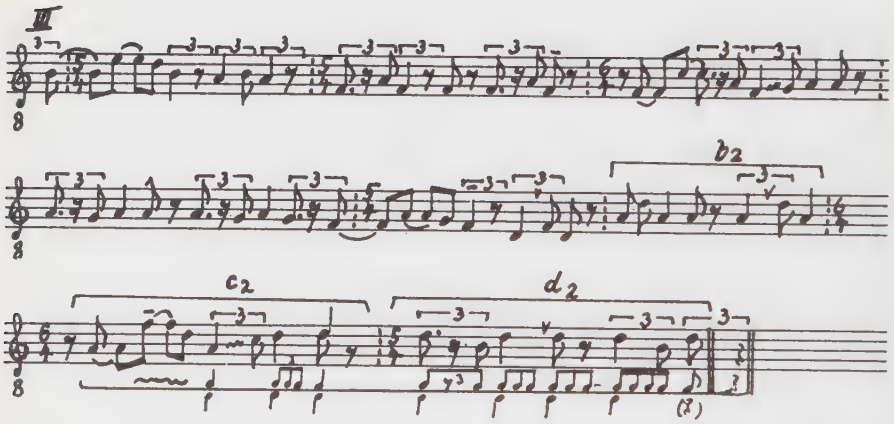

F: I, 14
„pokiy"
Bentsey
1'14,4"
MM ♩= 103.6
I
A
a1
b1 (← a)
c1 (← a)
a2
a-li suwak suwak e-gen laat-seyka tseyka jeniyg wa-dabàre jàyka jèni (Vokalisen --)
v.s.w.
Schlaghölzer
B'
e2
d3
c3
a2
usw.
simile
B
x)
II
A
xx)
a-li suwak suwak egen laatseyka tseyka jeniyg wa dabare jayka je-ni (Vokalisen --)
usw.
x) ½ Ton gesunken xx) ½ Ton gestiegen

Lied Nr. 8

F: I,15
„pokin"
Bentsen
1'07"
MM ♩=96,1
I A
a1
b1
A'
a2
g=gis
Vors.+Mch.
jàng a dzò jàng a dzò
(Vokalisen - - - -)
jàng a dzò jàng a dzò
2 Schlag-hölzer
usw.
(Vokalisen - - - - -)
B
c
d
B'
II A
jàng a-dzò jàng a-dzò
(Vokalisen - - - - -)
jàng a dzò jàng a dzò
(Vokalisen bis Ende)

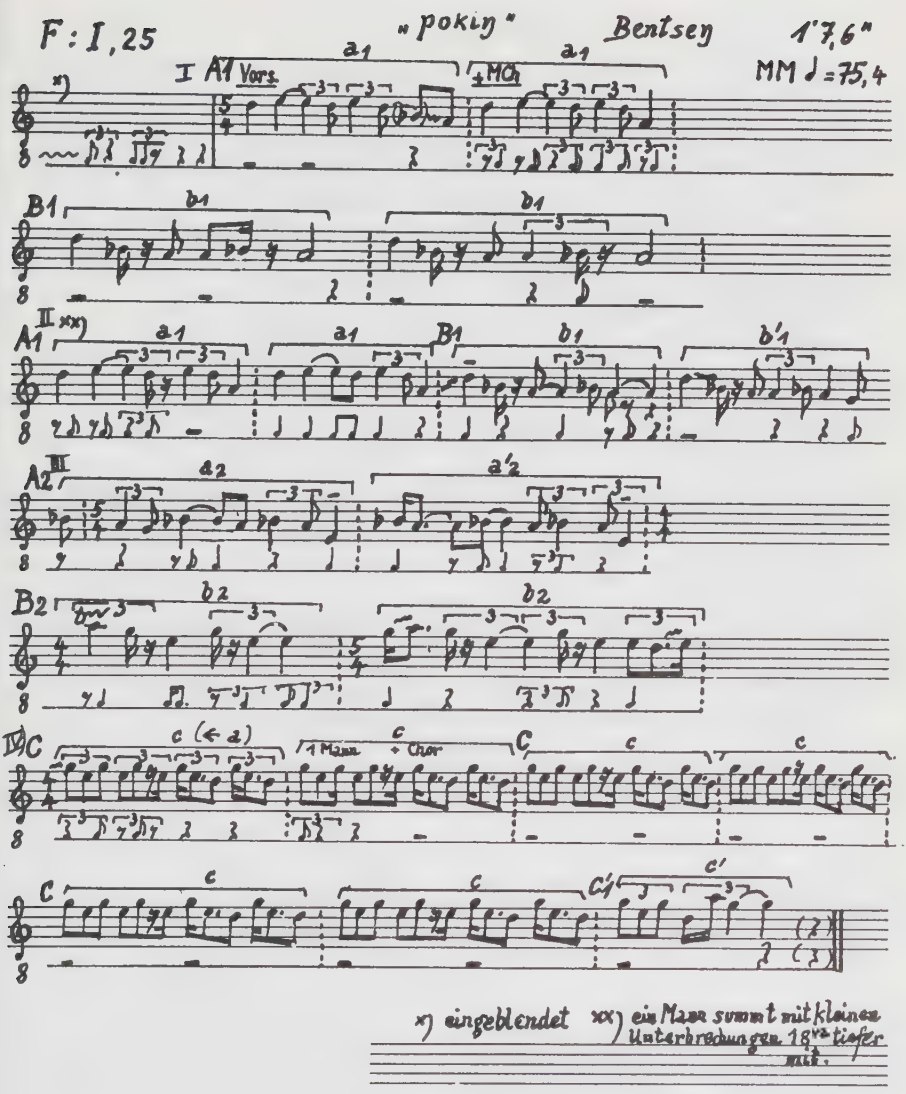
Lied Nr. 9



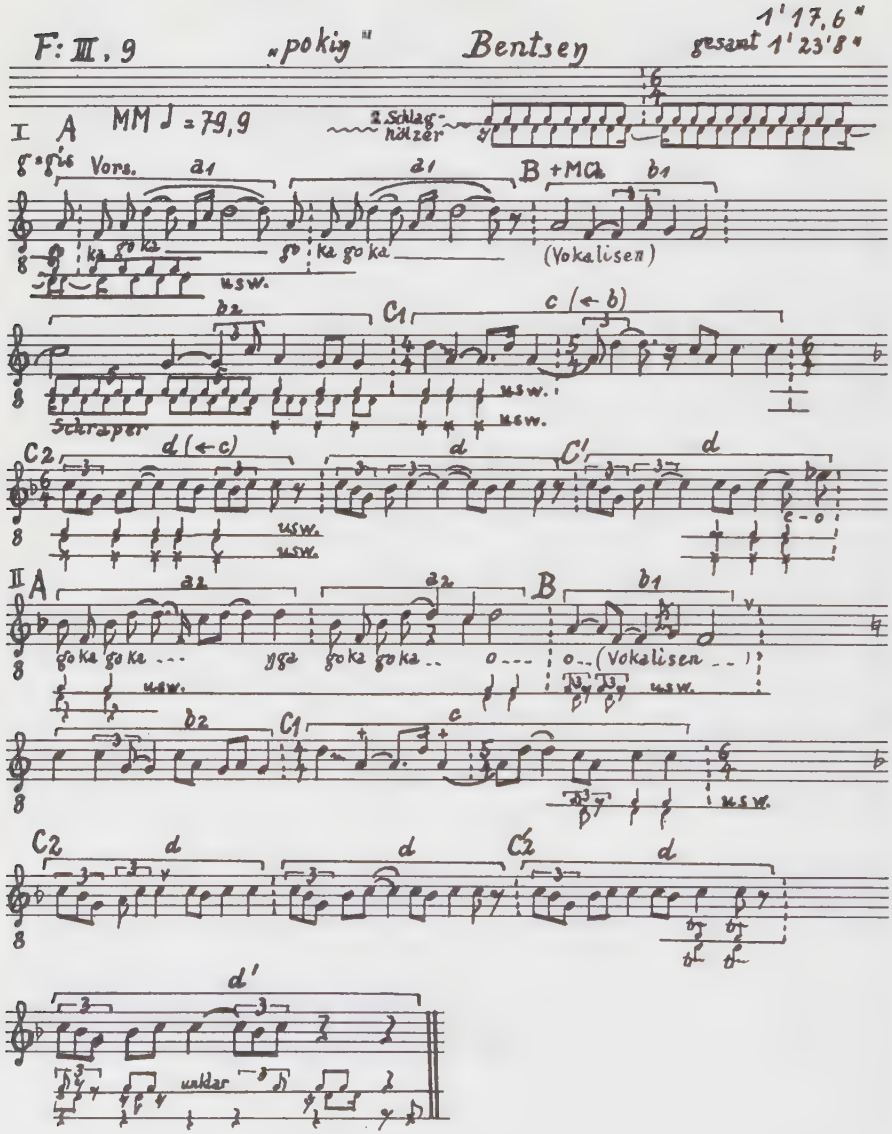
x) ½ Ton gesunken.


III
b2
c2
d2

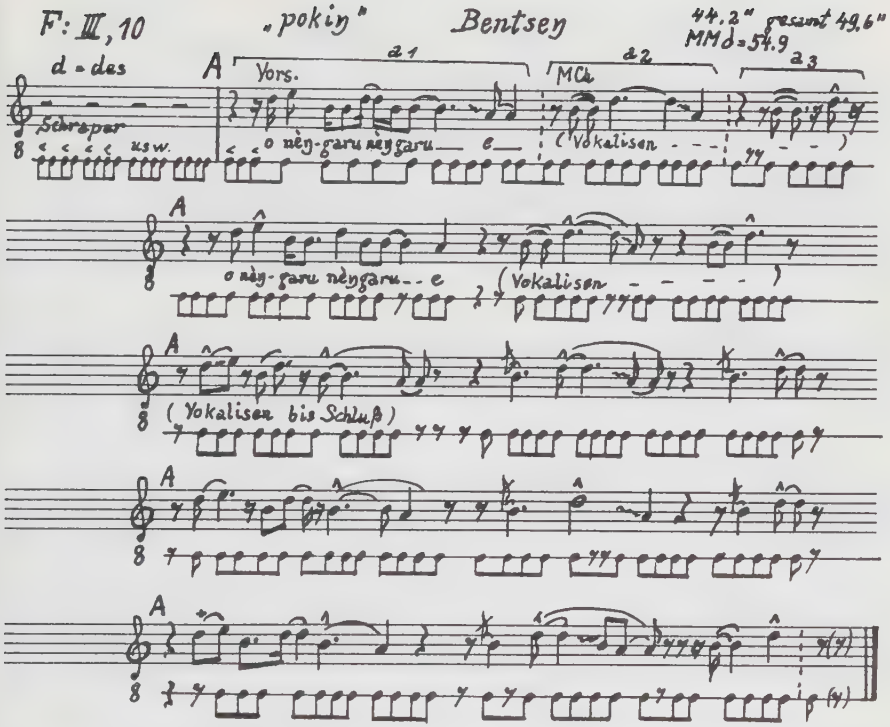
Lied Nr. 10


F: I, 25
„pokiy"
Bentsey
1'7,6"
MM ♩=75,4
I A1 Vors.
+MG
a1
B1
b1
A1 II xx)
A2 III
a2
a'2
B2
b2
(IV) C
c (← a)
1 Mann + Chor
C
c
C'
c'
x) eingeblendet
xx) ein Mann summt mit kleinen Unterbrechungen 18va tiefer mit.

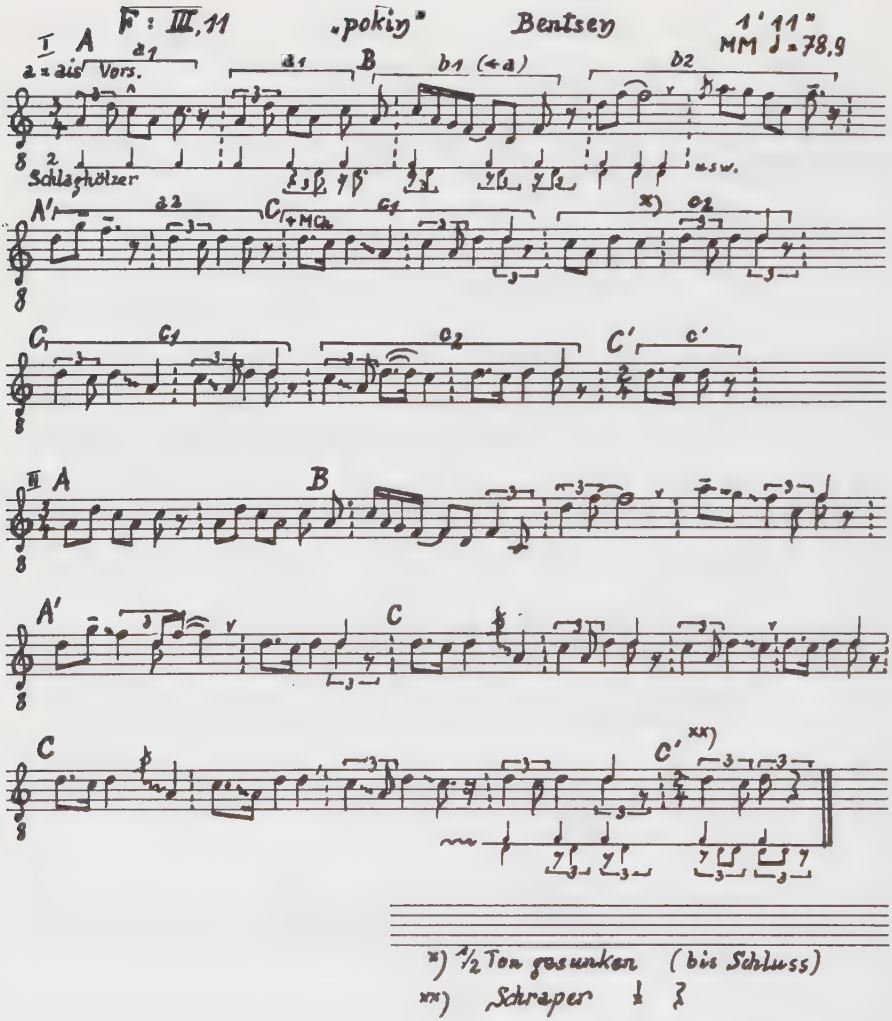
Lied Nr. 11


F: III, 9
„pokiy"
Bentsey
1'17,6"
gesamt 1'23'8"
I A
MM ♩ = 79,9
2 Schlag-hölzer
Vors.
a1
B +MC
b1
(Vokalisen)
usw.
b2
C1
c (← b)
Schraper
C2
d (← c)
d
C'
II A
a2
B
o (Vokalisen
d'
walker

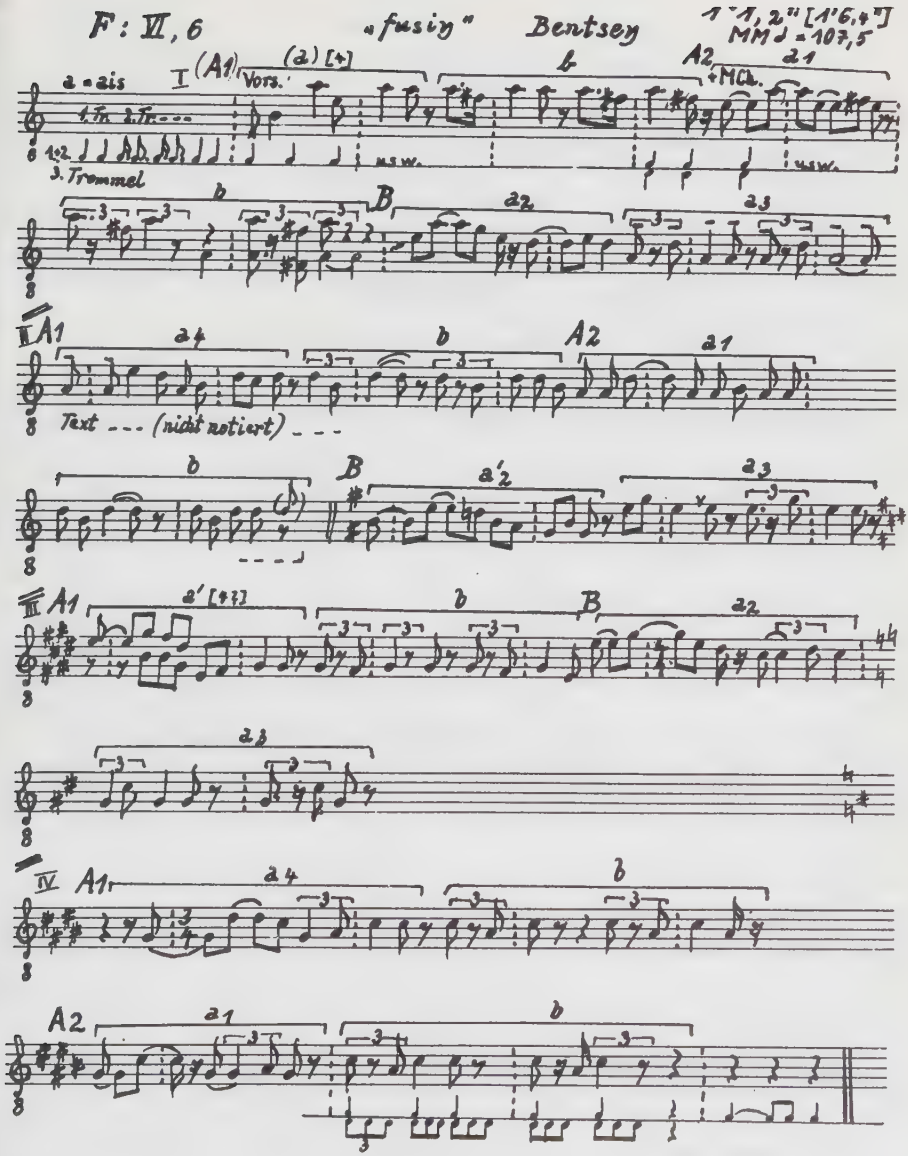
Lied Nr. 12


F: III, 10
„pokiy"
Bentsey
44.2" gesamt 49.6"
MM ♩= 54.9
d = des
A
Vors.
a 1
MCh
a 2
a 3
Schrapar
usw.
o nèy-garu nèygaru e
(Vokalisen - - - -)
(Vokalisen bis Schluß)

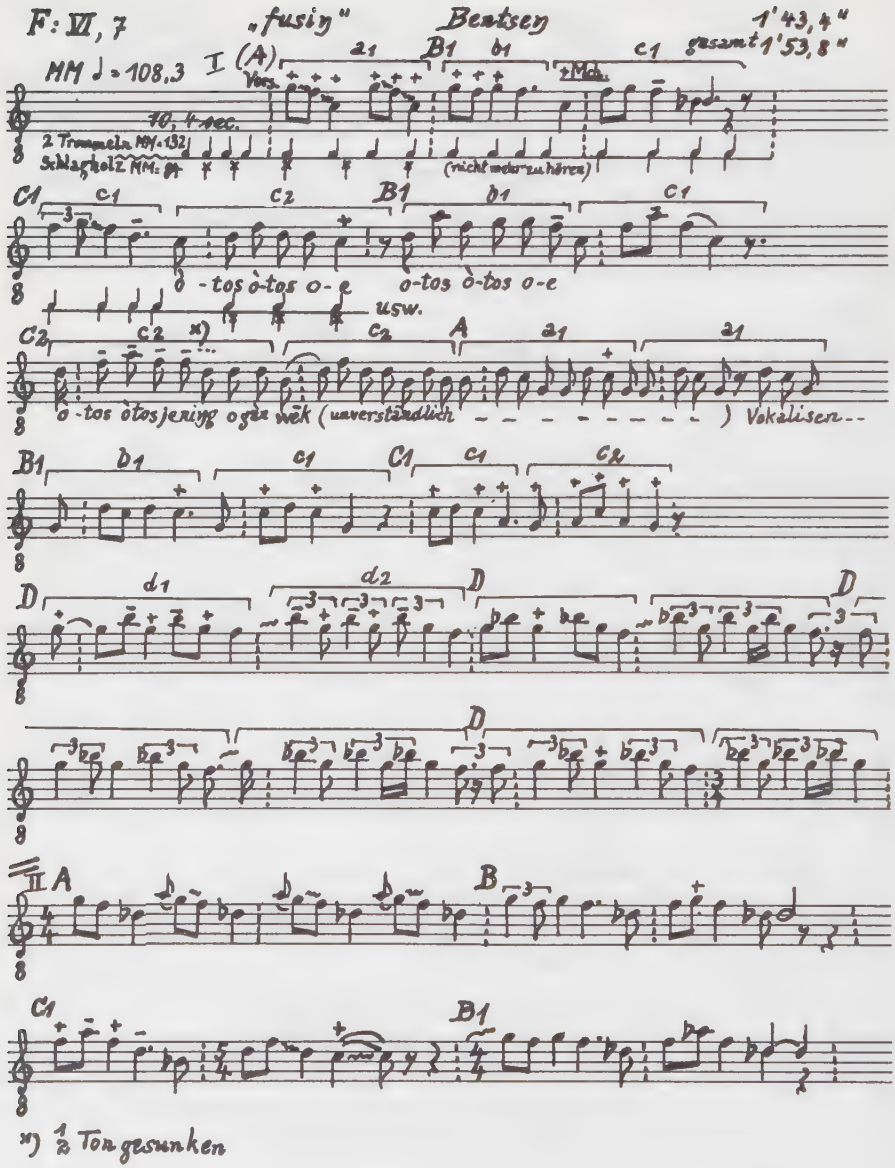
Lied Nr. 13

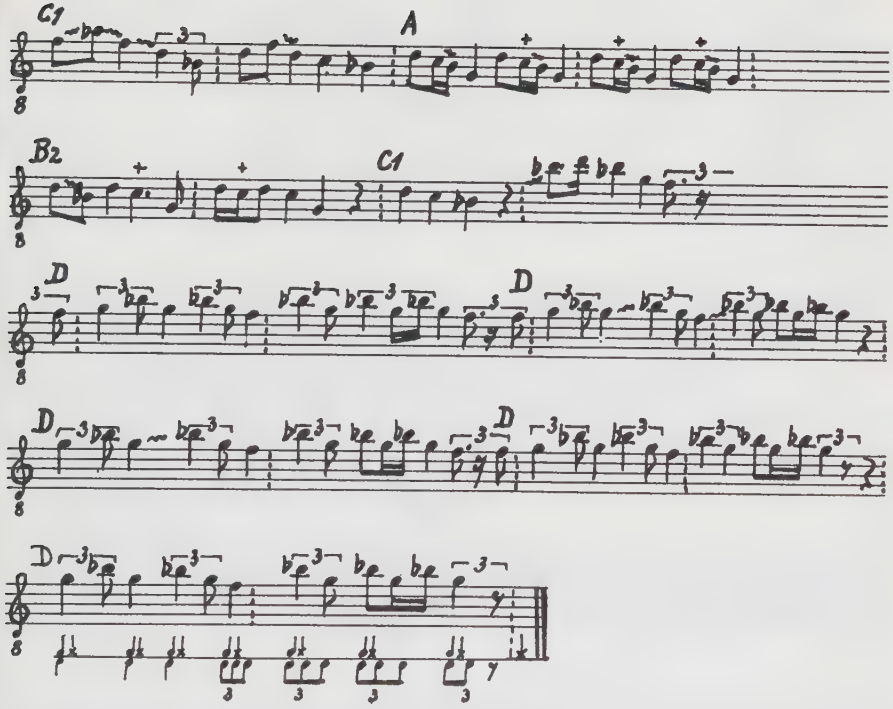

F : III,11
„pokiy"
Bentsey
1'11"
MM ♩ = 78,9
I A
a = ais Vors.
a1
a1
B
b1 (≠a)
b2
2 Schlaghölzer
usw.
A'
a2
C
+MCa
c1
x)
c2
C
c1
c2
C'
c'
II A
B
A'
C
C
C'
xx)
x) ½ Ton gesunken (bis Schluss)
xx) Schraper

Lied Nr. 14

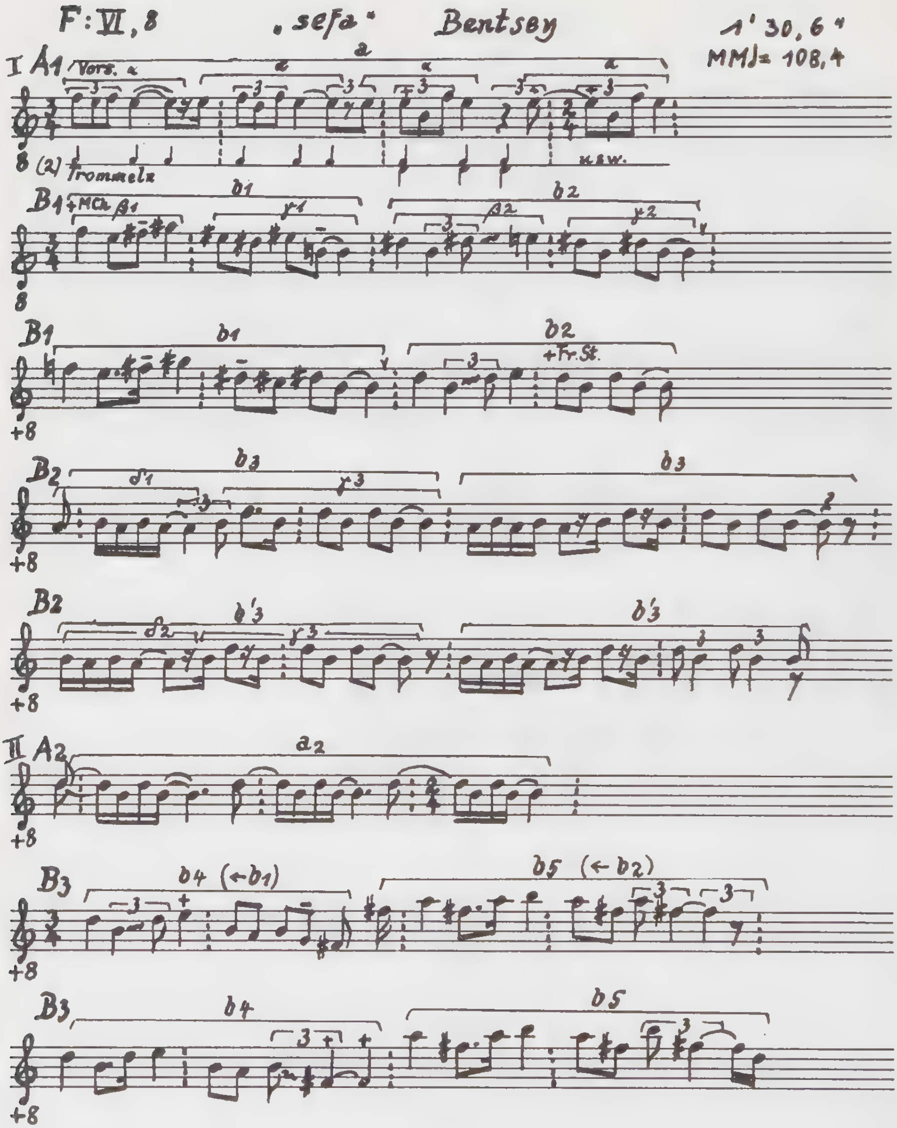

F: VII, 6
«fusiy»
Bentsey
1'-1,2" [1'6,4"]
MM ♩ = 107,5
a-ais
I (A1)
Vors.
(a) [+]
b
A2
+Mel.
a1
usw.
1+2
3. Trommel
B
a2
a3
II A1
a4
Text --- (nicht notiert) ---
a'2
III A1
a' [+?]
IV A1

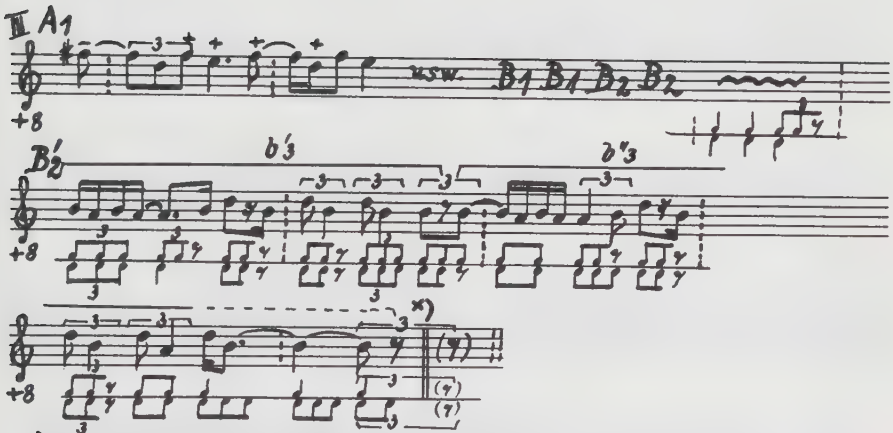
Lied Nr. 15


F: VII, 7
„fusin"
Beatsey
1'43,4"
gesamt 1'53,8"
MM ♩ = 108,3
I (A)
Voz.
a1
B1
b1
c1
zMch.
10,4 sec.
2 Trompeten MM. 132
Schlagzeug MM. 84
(nicht mehr zu hören)
C1
c1
c2
B1
b1
c1
o - tos ò-tos o - e
o-tos ò-tos o-e
usw.
C2
c2
x)
c2
A
a1
a1
o - tos ò tos jening ogèa wèk (unverständlich - - - - - - - - -) Vokalisen - -
B1
b1
c1
C1
c1
c2
D
d1
d2
D
D
D
II A
B
C1
B1
x) ½ Ton gesunken


C1
A
B2
C1
D
D
D
D
D

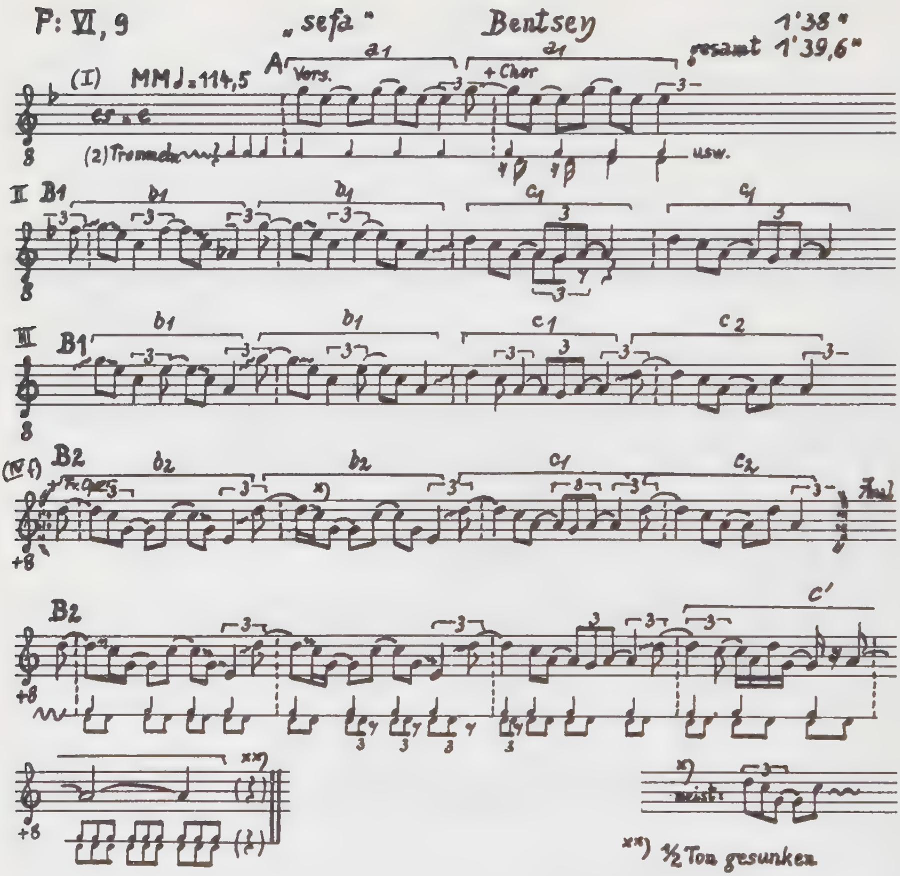
Lied Nr. 16


F:VI,8
„sefa"
Bentsey
1' 30,6"
MM♩= 108,4
I A1
Vors. α
(2) Trommeln
usw.
B1
+MCh β1
b1
γ1
β2
b2
γ2
+Fr.St.
B2
δ1
b3
γ3
δ2
b'3
II A2
a2
B3
b4 (←b1)
b5 (←b2)
b4
b5



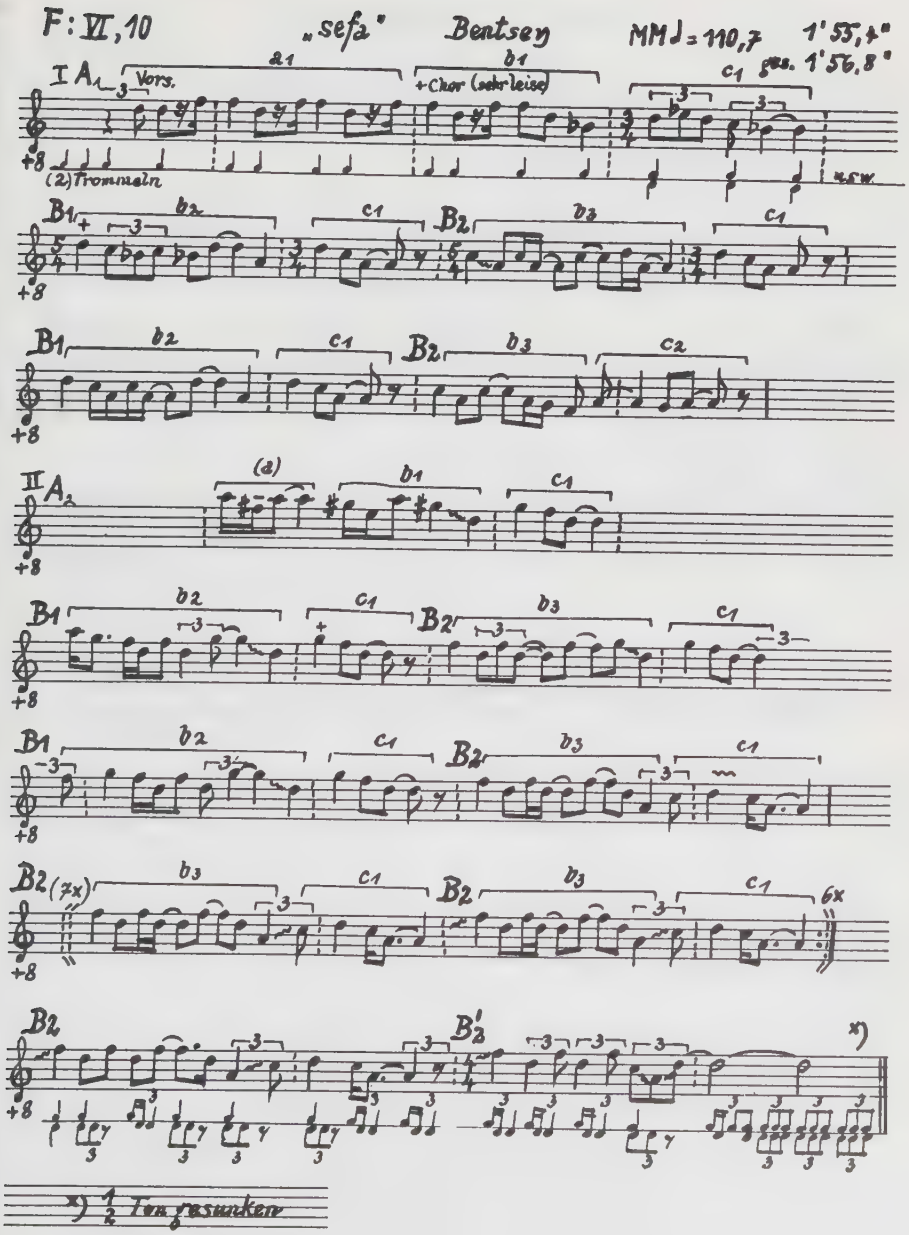
x) 1/2 Ton gesunken in den letzten beiden Formteilen B.

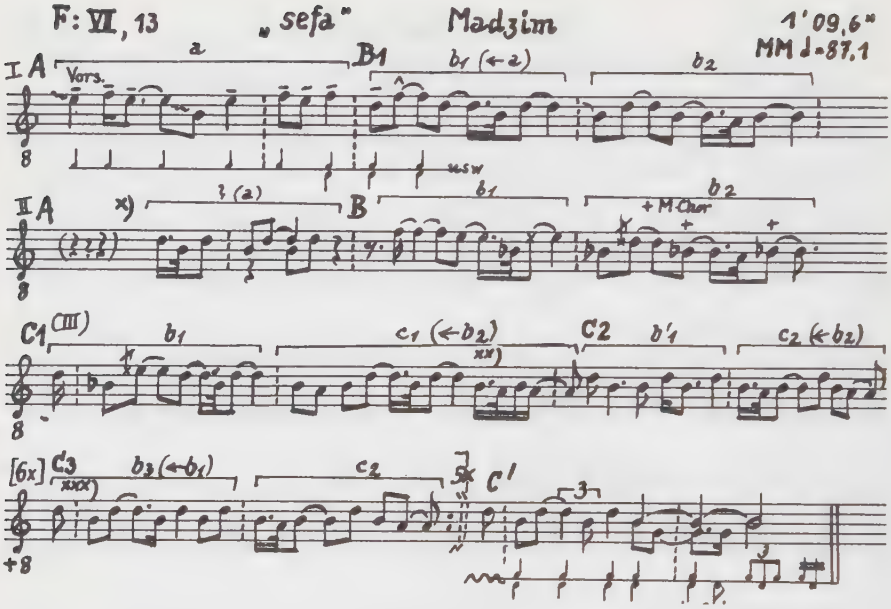
Lied Nr. 17



P: VI, 9
„sefa"
Bentsey
1'38"
gesamt 1'39,6"
(I) MM ♩=114,5
A
Vors.
+ Chor
(2) Trommel
usw.
II B1
III B1
B2
B2
C'
x) meist:
xx) ½ Ton gesunken

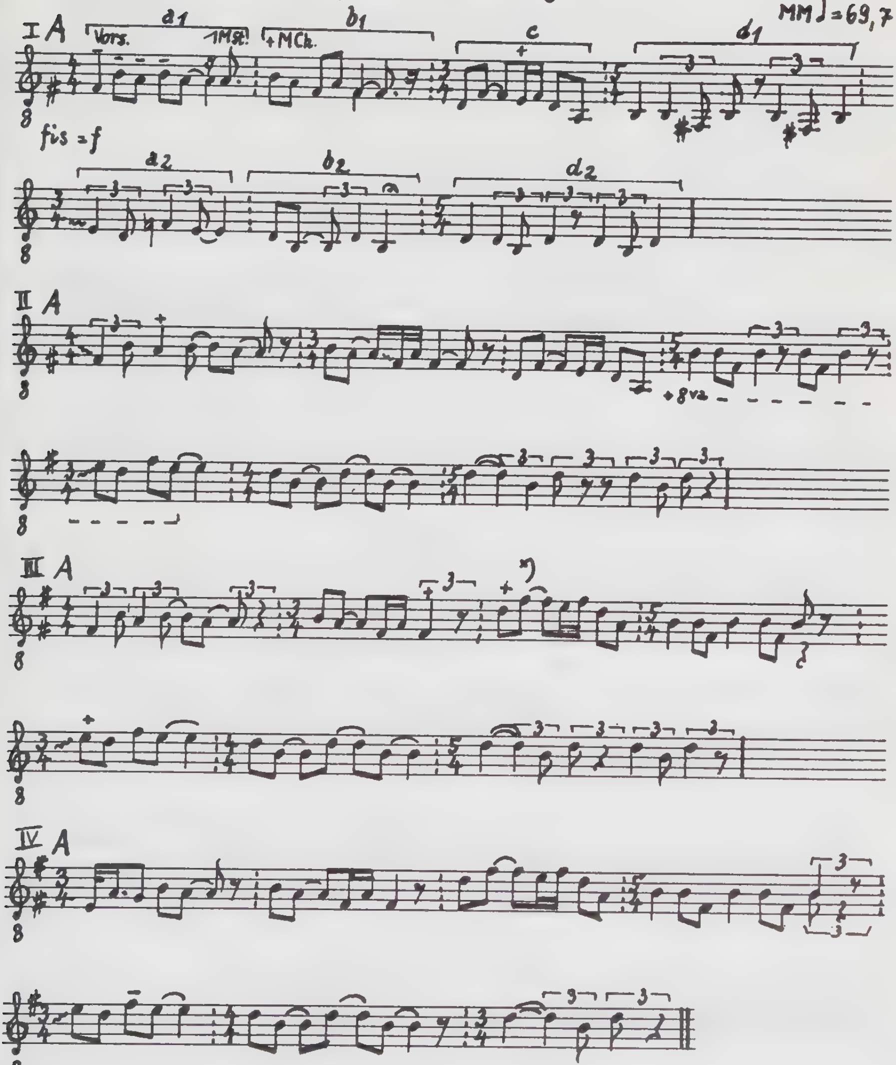
Lied Nr. 18


F: VI, 10
„sefa"
Bentsey
MM ♩ = 110,7
1'55,4"
ges. 1'56,8"
Vors.
+Chor (sehr leise)
(2) Frommaln
usw.
x) ½ Ton gesunken

Lied Nr. 19

x) Aufnahme unterbrochen xx) ½ Ton gesunken xxx) Frauen setzen bei der 1. Wiederholung ein.

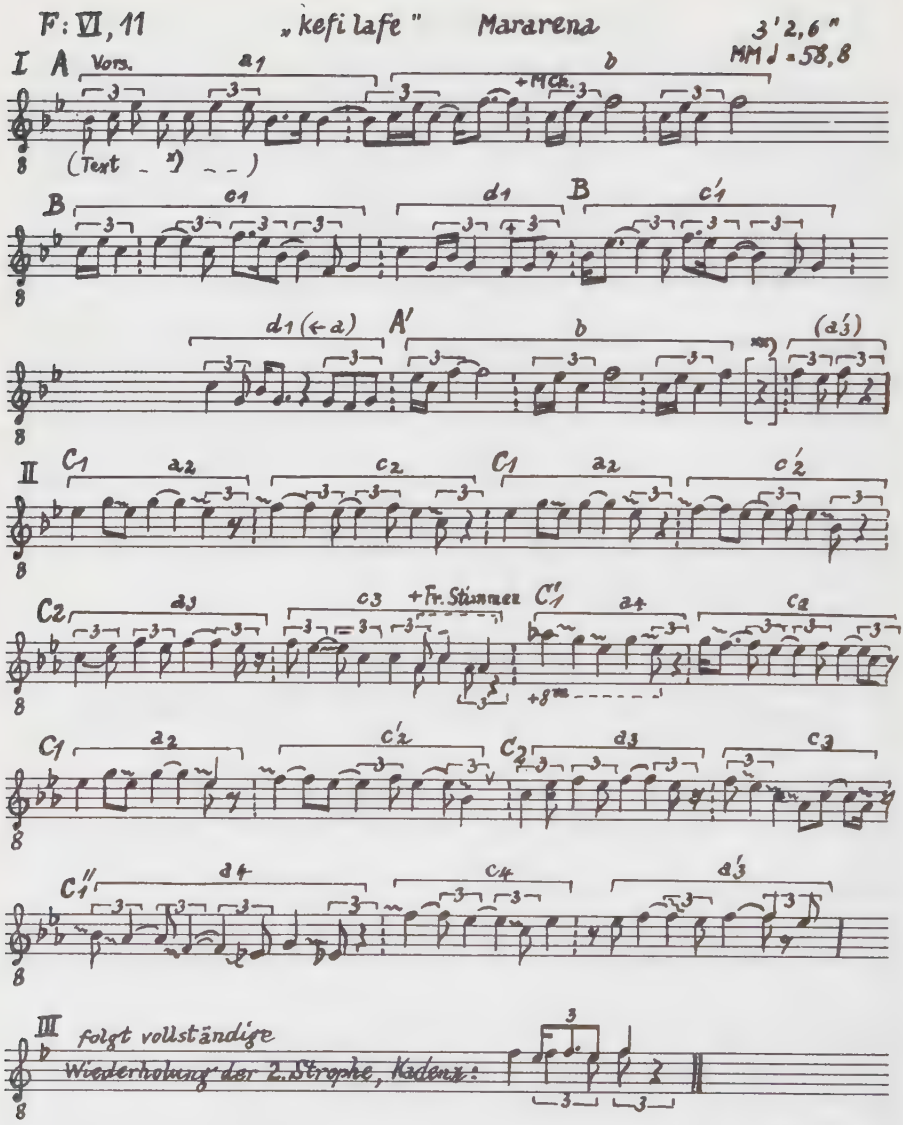
Lied Nr. 20

F: I.9 „kefi lafe" Bentsey 1'31"



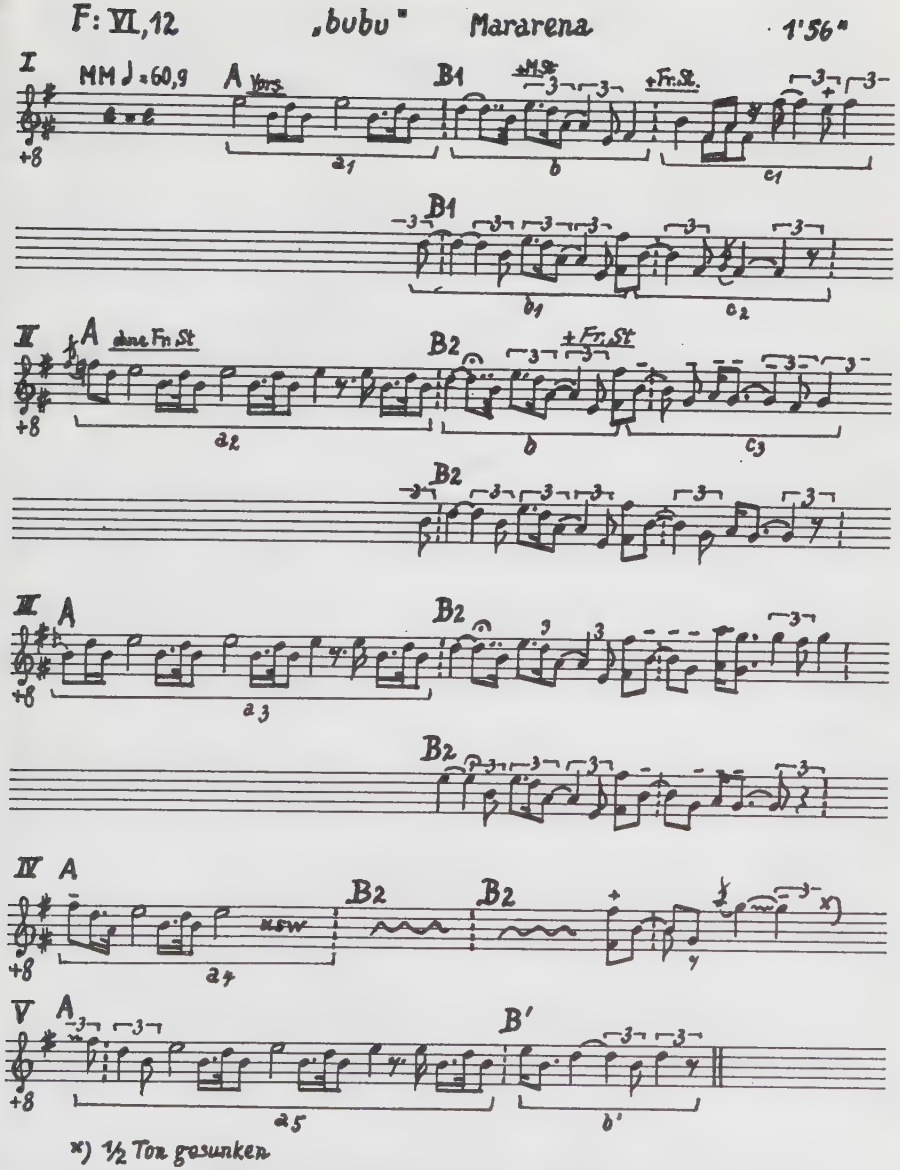
*) 1/2 Ton gestiegen.

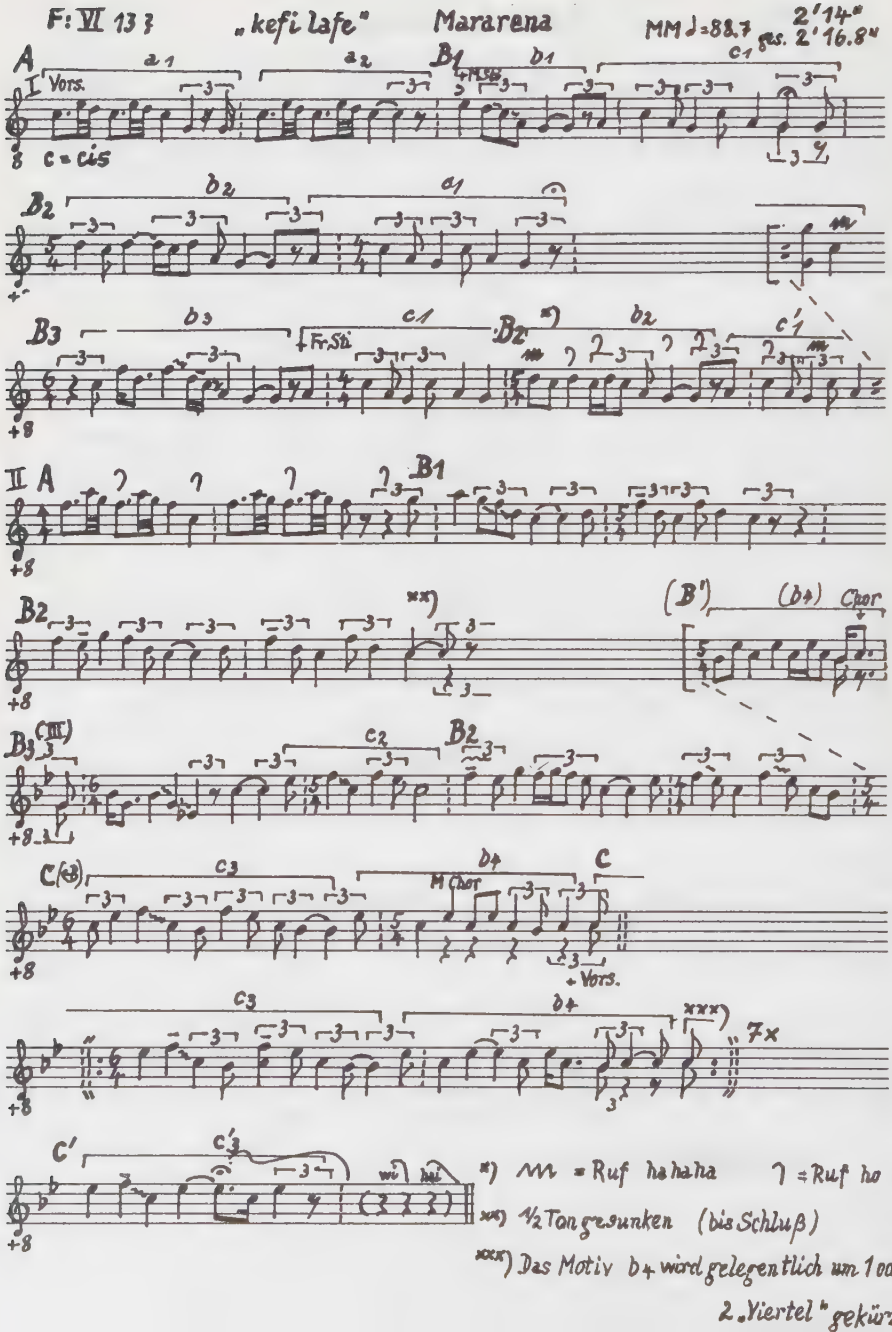
Lied Nr. 21



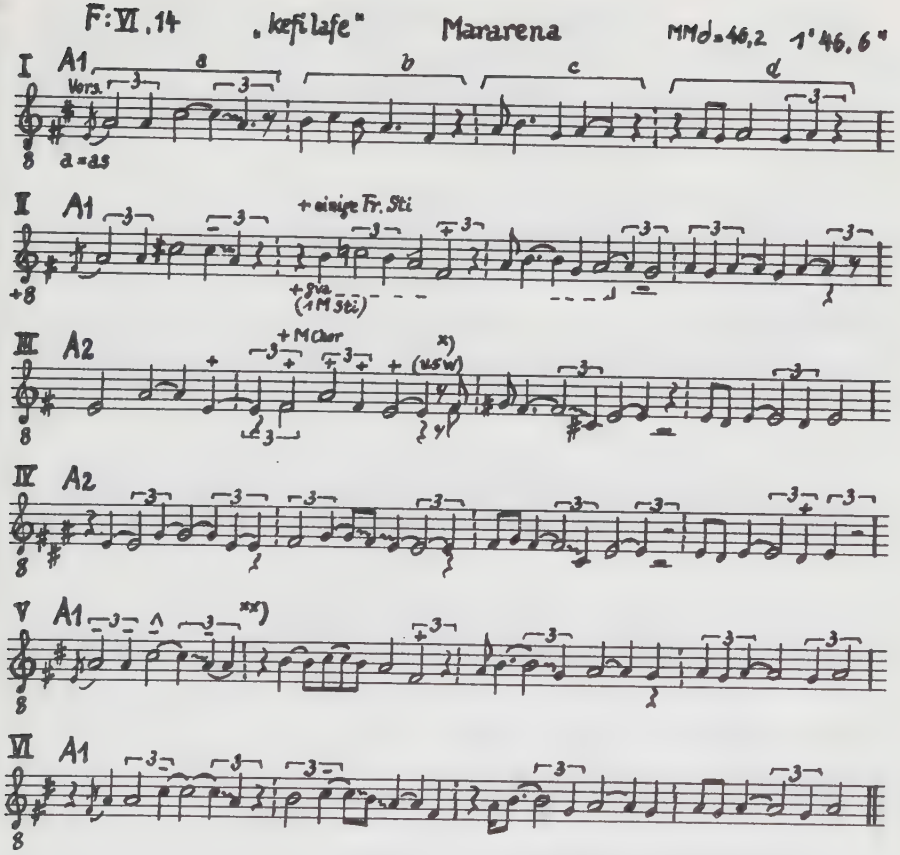
*) nicht notiert **) Bandfehler.

Lied Nr. 22


F: VI,12
„bubu"
Mararena
1'56"
I
MM ♩ = 60,9
A Vors.
B1
+M.St.
+Fr.St.
a1
b
c1
B1
b1
c2
II
A ohne Fr.St.
B2
+Fr.St.
a2
b
c3
B2
III
A
B2
a3
B2
IV
A
B2
B2
usw
a4
V
A
B'
a5
b'
*) ½ Ton gesunken

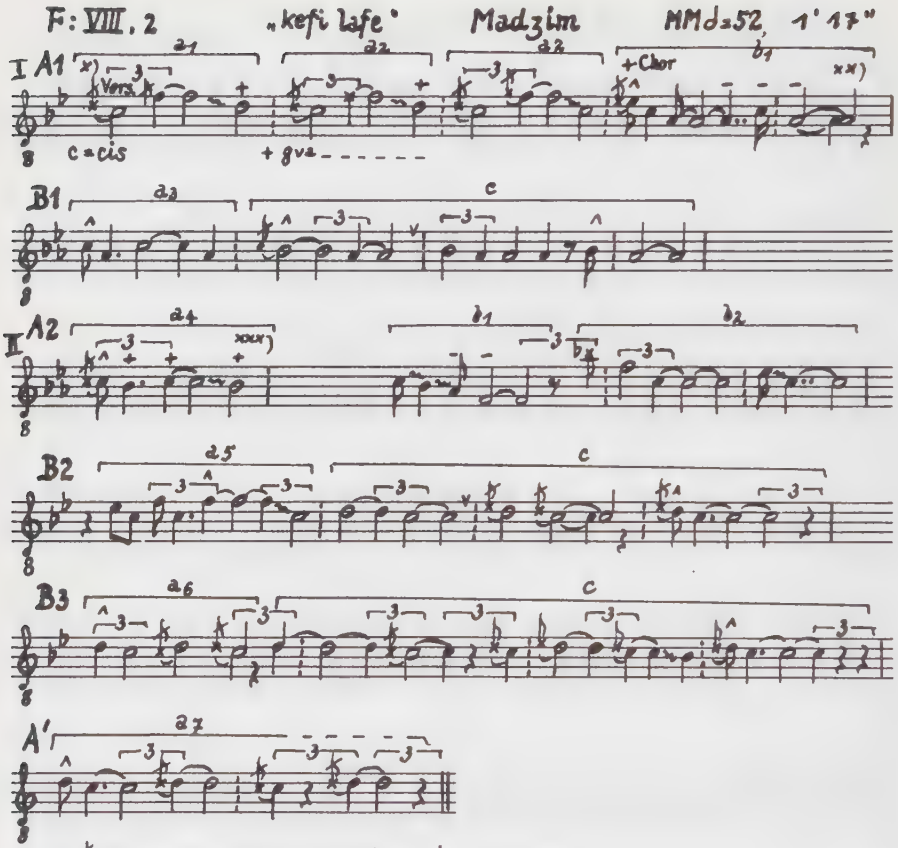
Lied Nr. 23

F: VI 13 7
„kefi lafe"
Mararena
MM ♩=88.7
ges. 2'16.8"
2'14"
A
a1
a2
B1
b1
c1
I Vors.
c = cis
B2
b2
a1
B3
b3
c1
Fr.Sti.
B2
b2
c'1
II A
B1
B2
xx)
(B')
(b4)
Chor
B3 (III)
c2
B2
C (VI)
c3
b4
C
H Chor
+ Vors.
c3
b4
xxx)
7x
C'
c'3
x) = Ruf ha ha ha
= Ruf ho (od
xx) ½ Ton gesunken (bis Schluß)
xxx) Das Motiv b4 wird gelegentlich um 1 oder
2 „Viertel" gekürzt.

Lied Nr. 24

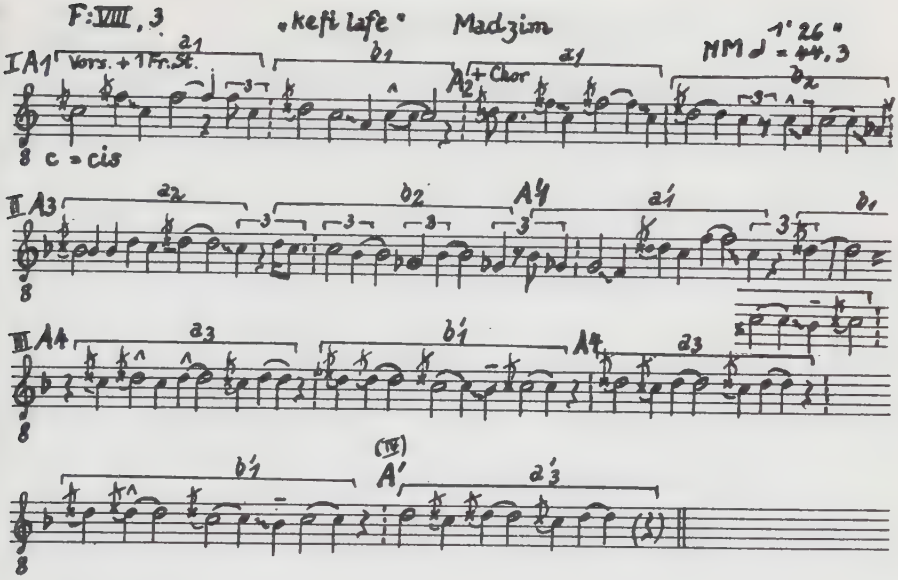
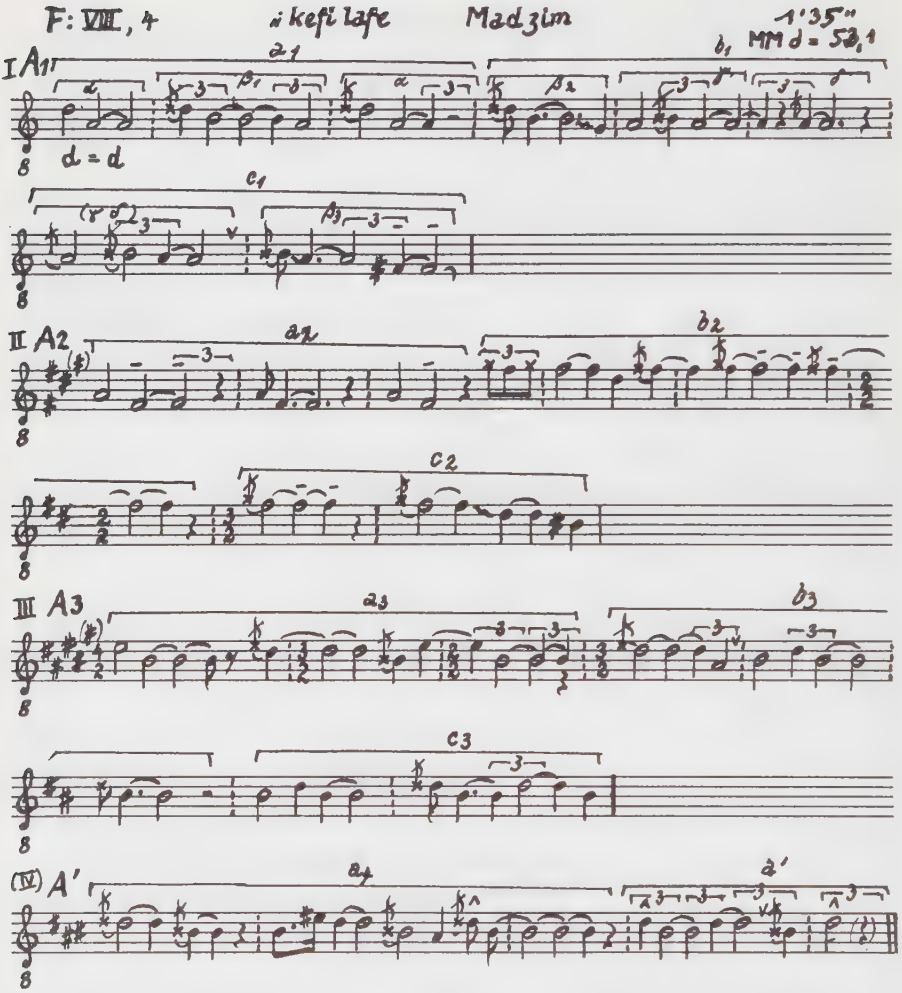


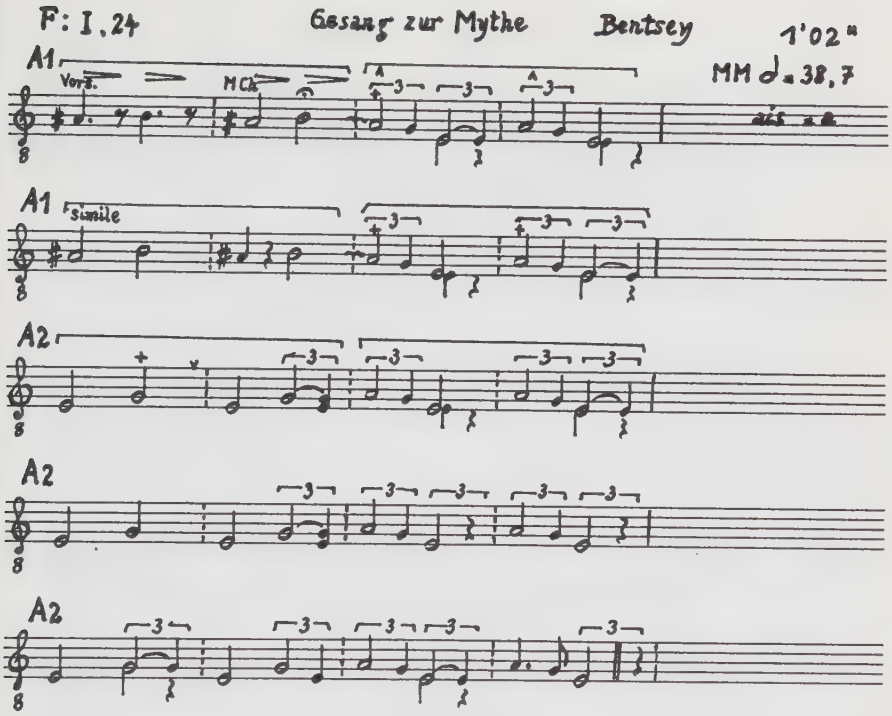
x) ½ Ton gestiegen xx) ½ Ton gesunken

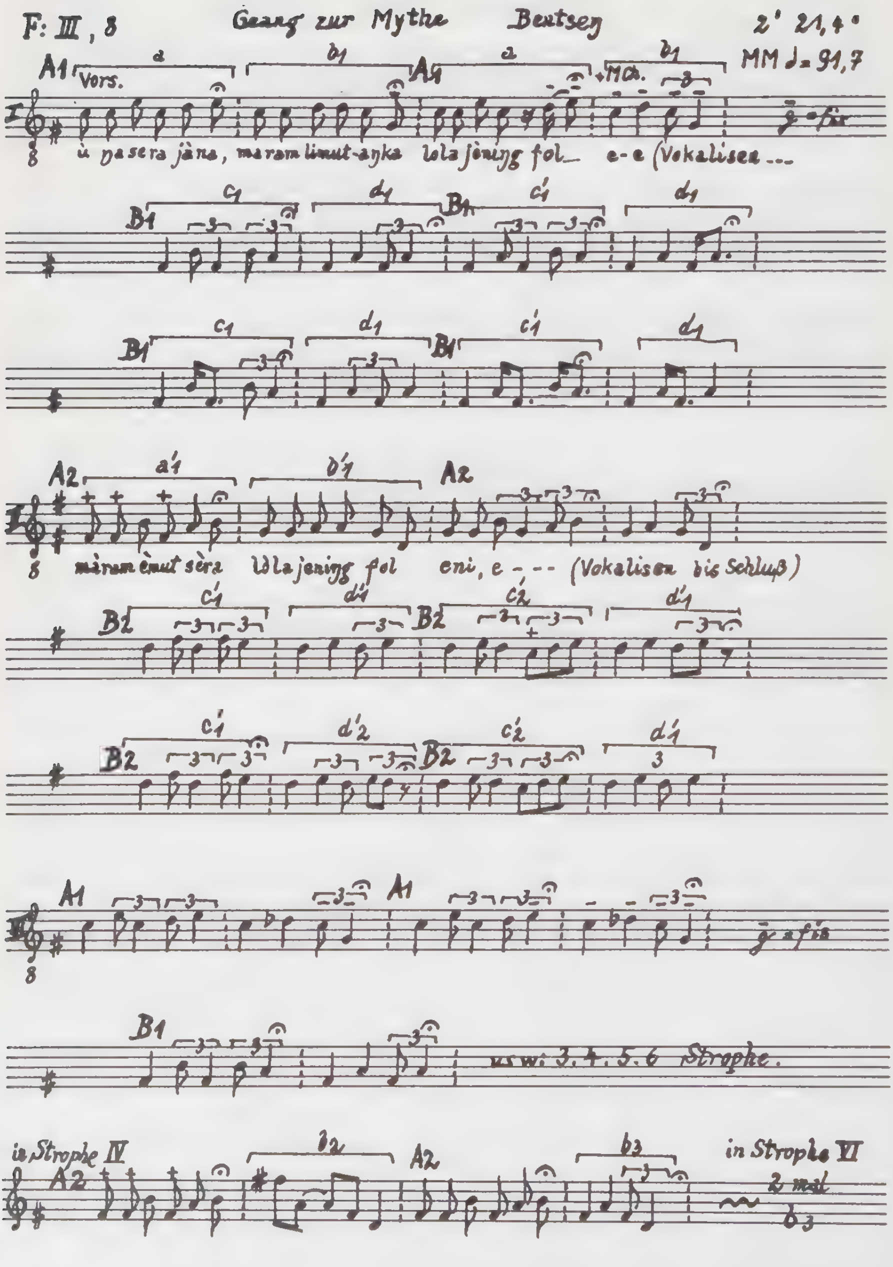
Lied Nr. 25



x) ½ Einsinggeräusch: wie Glottisschlag. ½ = Krächzen
xx) ½ Ton gesunken xxx) ½ Ton gestiegen

Lied Nr. 26

Lied Nr. 27

Lied Nr. 28


F: I.24
Gesang zur Mythe
Bentsey
1'02"
MM ♩= 38,7
A1
Vors.
MCh
A1
simile
A2
A2
A2

Lied Nr. 29

F: III, 8
Gesang zur Mythe Beutseŋ
2' 21,4"
MM ♩ = 91,7
Vors.
+ Mch.
u ŋasera jàna, maram limut-aŋka lolajèniŋg fol_ e-e (Vokalisen ---
màram ènut sèra lolajeniŋg fol eni, e - -- (Vokalisen bis Schluß)
usw: 3.4.5.6 Strophe.
in Strophe IV
in Strophe VI
2 mal

C. Tabelle der Stilmerkmale

Vorbemerkungen

Die für die Lieder typischen Strukturmerkmale und die Ergebnisse der analytischen Berechnungen sind in einer Tabelle aufgeführt. Die meisten Angaben sind ohne weiteres zugänglich, für das bessere Verständnis der übrigen sind die folgenden Hinweise gedacht.

1. "Skala"
   Einfache anhemitonische und hemitonische Leitern werden zusätzlich mit Zahlen versehen, die die Stufenfolge der Töne bezeichnen. Bei komplexen Tonleitern, wie sie in der Mehrzahl begegnen, sind die Art der Zusammensetzung und die Materialleiter angegeben.
2. Da der Duktus der gesamten Melodie sich häufig aus Motiven unterschiedlicher Bewegungsrichtung und Gestalt zusammensetzt, sind alle Hauptmerkmale stichwortartig in der Spalte "Melodieverlauf" aufgeführt.
3. In der Rubrik "Notenlängen"[1] wird die Zahl der in der Übertragung verwendeten unterschiedlichen Notenwerte genannt. Dieses Verfahren ist von dem Gehöreindruck des Transkribenten abhängig, so daß man - besonders bei relativ hohen Zahlen (wie z. B. 16 oder mehr) - eine gewisse Toleranz - im allgemeinen nach unten hin - einräumen sollte. Da sich im Verlauf der Übertragungen eine den rhythmischen Spezifika des vorliegenden Materials angepaßte Notation ergeben hat, ist die angegebene Zahl zunächst als eine relative Größe für die rhythmische Differenziertheit des jeweiligen Liedes im Verhältnis zu den anderen anzusehen. Erst in zweiter Linie - wenn überhaupt - vgl. Lieder 27 - 29, wird durch sie ein objektiver Tatbestand vermittelt.

4. In der Spalte "Rhythmisches Tempo" wird die Anzahl der in der Melodie auftretenden rhythmischen Impulse pro Minute angegeben. "Inneres Tempo" nannte D. CHRISTENSEN[2] den dadurch ermittelten Grad der vom Zählzeitentempo unabhängigen melodischen Belebtheit. Dieser Ter-

---

1) Vgl. B. Nettl, 1956. "Durational Values", S. 64

2) D. Christensen, 1957; vgl. auch M. Kolinski, 1959. "Tempo Figure".

minus enthält eine gewisse Unschärfe, die der Zusatz "Inneres" bewirkt, was zu einigen Diskussionen geführt hat. Es geht bei diesem Verfahren um das Erfassen der rhythmischen Impulse, die beim Singen einer Melodie entstehen, nicht um die Beschreibung eines dem Stück eigenen "inneren" Intensitätsgrades im Sinne der Musikpsychologie. Um weitere Mißverständnisse zu vermeiden, benutzt der Verfasser den oben genannten neuen Begriff. Für diesen gilt ebenfalls, daß nicht die Zeitdimension aller rhythmischen Phänomene umschrieben oder sogar errechnet werden soll, sondern nur das mittlere Tempo aller durch die Melodie bewirkten rhythmischen Impulse rechnerisch erfaßt wird.[1] Der Begriff "Melisches Tempo" ist nominal zutreffend und wird vom Verfasser weiter verwendet.

5. Zusätzlich werden in der Tabelle zwei weitere Kategorien aufgeführt: die relative "Rhythmische Belebtheit" und die relative "Melische Belebtheit"[2]. Es werden jeweils die Anzahl der rhythmischen Impulse bzw. der melodischen Fortschreitungen pro Zählzeiteneinheit angegeben. Die dazu notwendigen Daten liefern die Zeitmessung am Klangbeispiel und die Transkription. Dieses Verfahren dient nur als Instrument zur "Berechnung" von Merkmalen des musikalischen Rhythmus im materiellen Bereich und berührt nur am Rande - wie das Rhythmische Tempo auch - den musikalisch-geistigen und physiologischen Aspekt.[3]

6. Angeregt durch die beiden bereits praktizierten Methoden, denen sich noch weitere Bemühungen zum "rechnerischen" Erfassen der Komplexe: Metrum, Akzent, Dynamik u. a. anschließen müssen, will der Verfasser den Versuch unternehmen, die Rechengrößen für das Rhythmische (bzw. Melische) Tempo und die relative Rhythmische(bzw. Melische)

---

1) Zur Umbenennung des "Inneren Tempos" vgl. auch K. Reinhard, 1968.S.43

2) An der inhaltlichen Definition dieser beiden Termini hat Dieter Heikamp, Berlin, maßgeblichen Anteil (in einem Seminar 1966, unter der Leitung von Prof. Dr. K. Reinhard).

3) Man vergleiche diese Methode mit denen der Sprachwissenschaft, wo beim Zählen von Silben und Sätzen Erkennungsmerkmale von Literatur gesucht werden, ohne daß damit das Wesen von Poesie allgemein oder im Einzelfall zu erfassen wäre.

Belebtheit einander zuzuordnen.
Dabei soll erstens von der Voraussetzung ausgegangen werden, daß sie zwei wichtige meßbare Komponenten für die "Prägnanz" der rhythmischen Gestalt von (naturvölkischer) Musik sind und zweitens das Rhythmische Tempo und die relative Rhythmische Belebtheit in geschlossenen musikalischen Gattungen eine konstant bleibende Summe bilden. Wenn es gelingt, diesen Wert zu ermitteln und auffällige Abweichungen vom "Normalindex" festzustellen, können diese Beobachtungen als Indizien zur Bestimmung von Musikstilen verwendet werden.
Diese zunächst noch hypothetischen Aussagen müssen durch Erfahrungen erhärtet werden. Ein erster Versuch, die Lieder der Watut-Leute nach diesen Kriterien zu untersuchen, hat deshalb experimentellen Charakter.
Methode: Die für die Berechnung notwendigen Daten werden nach dem bekannten Verfahren ermittelt.
Die Anzahl der rhythmischen Impulse (bzw. melodischen Fortschreitungen) pro Sekunde (RI/sec. bzw. MF/sec.) und pro Zählzeiteneinheit ($RI/E_{(MM)}$ bzw. $MF/E_{(MM)}$) werden dann addiert und einer übersichtlichen Skala wegen mit 10 als Konstante multipliziert. Das so errechnete Ergebnis soll Rhythmus-Wert (R) bzw. Melos-Wert (M) genannt werden, um mehrdeutige Ausdrücke wie: Dichte, Intensität usw. zu vermeiden. [1)]

$$(RI/sec. + RI/E_{(MM)})\ 10 = R$$
$$(MF/sec. + MF/E_{(MM)})\ 10 = M$$

7. "Tempoveränderungen" beziehen sich auf die Anfangs- und Schlußzeile ggfs. auch auf Schwankungen innerhalb des Liedes. Sie werden in Verhältniszahlen ausgedrückt (in der Analyse sind es Prozentzahlen).

---

1) Eine ausführliche Begründung folgt auf S. 121 f.

Tabelle der Stilmerkmale

Lied Nr.	Signat. Ort	Gattung	Ausführung/ Besetzung	Umfang	Skala
1	I 10 Be [1]	wage	Vorsänger, Männerchor	kl. und gr. Sext	erweiterte Terzschichtung 1-2-4-6 (6^{+})
2	I 11 Be	wage	Vorsänger, Männerchor	kl.Sext	hemiton.-pentaton. 1-2-4-5-6
3	VII 15 Mad [1]	wage	Vorsänger, (Männerchor) Frauenstimmen	verminderte Oktave	hem.-triton. anhem.-pent. Mat.-Leiter: hexatonisch.
4	VII 16 Mad	wage	Vorsänger, Männerchor, Frauenstimmen	Oktave	anhem.-pent. Dreiklangsgerüst, zeitweise hemit.
5	I 12 Be	pokin	Vorsänger, Männerchor, Schlaghölzer	Undezime	anhem.-pent. modulierend, (hem.erweit.) Mat.Leiter:6
6	I 13 Be	pokin	Vorsänger, Männerchor, Schlagholz	Undezime	tetra-pentat. modulierend, (hem.erweit.) Mat.Leiter:7
7	I 14 Be	pokin	Vorsänger, Männerchor, Schlaghölzer	gr.Sext	Gebrauchsleiter: anhem.-pent. 1-2-4-5-6

1) Be = Bentsen; Mad = Madzim; Mar = Mararena

(Nr.)	Melodieverlauf	Text	Form	Kadenz
1	Dreiklangsmelodik fallend, incl.engmel. Partikel	nein	3 Strophen m. 3 Gliedern	abrupt
2	wellenförmig	nein	3 Strophen m. 5 Gliedern	abrupt
3	engmelodische Wellenbewegung und überlagerte wellenf. Dreiklangsbewegung	nein	3 Strophen m. 3 Gliedern	abrupt
4	Fanfarenmelodik u. Wellenbewegung im Wechsel m.fallendem Motiv	nein	4 Strophen m. 2 Gliedern	abrupt
5	überw. wellenförmig incl.2-3-Ton-Pendel	nein	2 Großstrophen je A_1BA_2 incl.Kadenz	veränderter Begleitrhythmus
6	überw. Wellenbeweg. anfangs fallend	ja	Einleitung u. 6 Strophen, je 2 Motive incl. Kadenz	veränderter Begleitrhythmus
7	A: überlagerte Fanfare, treppenmelod. B: Wellenbewegung	ja	2 Großstrophen m. je 4 Formt. m. je 4 Motiven incl. Kadenz	veränderter Begleitrhythmus

→

(Nr.)	Noten längen	Takt	Dauer	Zählzeit. Tempo MM =	Rhythm. Tempo	Melisch. Tempo	Tempo-Änderung
1	9	2/2	1'12,2"	43,5	59,8	59,8	2:1,82
2	6	2/2	1'19,4"	44,8	72,5	72,5	const.
3	12	2/2	0'44,8"	41,5	45,5	44,0	2:1,58
4	11	2/2	1'10,6"	54,4	53,2	53,2	2:1,76: 2:1,78
5	9	5/4 6/4 7/4	1'20"	105,0	117,8	102,8	2:1,75
6	7	überw. 4/4	1'03"	101,0	118,1	94,3	2:1,73
7	5	4/4	1'14,4"	103,6	139,5	92,7	2:1,77

——————→

(Nr.)	Rhythm. Belebtheit	Melische Belebtheit	Rhythmus-Wert	Melos-Wert
1	1,4	1,4	24 (1,4/1,0)	24 (1,4/1,0)
2	1,6	1,6	30 (1,6/1,4)	30 (1,6/1,4)
3	1,1	1,1	19 (1,1/0,8)	18 (1,1/0,7)
4	1,0	1,0	19 (1,0/0,9)	19 (1,0/0,9)
5	1,1	1,0	30 (1,1/1,9)	27 (1,0/1,7)
6	1,2	0,9	32 (1,2/2,0)	25 (0,9/1,6)
7	1,3	0,9	36 (1,3/2,3)	24 (0,9/1,5)

*

Lied Nr.	Signat. Ort	Gattung	Ausführung/ Besetzung	Umfang	Skala
8	I 15 Be	pokin	Vorsänger, Männerchor Schlaghölzer	Tredezime	anhem.-tetratonisch in zwei Bereichen (flüchtig zur Pentatonik erweitert)
9	I 16 Be	pokin	Vorsänger, Männerchor einige Fr.-Stim.Schlagh.	gr. None	pentatonisch modulierend Mat.Leit.heptaton.
10	I 25 Be	pokin	Vorsänger, Männerchor Stampfröhren ?	Undezime	pentatonisch modulierend Mat.Leit.hemiton.-pentat.2 Bereiche
11	III 9 Be	pokin	Vorsänger, Männerchor, Schlaghölzer	kl. Sept.	anhem.-pentaton. modulierend Mat.Leit.heptaton.
12	III 10 Be	pokin	Vorsänger, Männerchor Schraper	Quinte	anhem.-tetratonisch 1 - 2 - 4 - 5
13	III 11 Be	pokin	Vorsänger, Männerchor Schlaghölzer	Duodezime	anhem.-pentatonisch III-IV-VI-VII-1-3-4-6-7,-8
14	VI 6 Be	fusin	Vorsänger, Männerchor, Trommeln	Undezime	modulierend pentatonisch Mat.Leit. 9-stufig (irrational)
15	VI 7 Be	fusin	Vorsänger, Männerchor, Trommeln Schlagholz	Duodezime	modulierend pentatonisch chromatisiert 2 7-st. Mat.Leit.

——————→

(Nr.)	Melodieverlauf	Text	Form	Kadenz
8	erw. Quartpendel, stehender Bogen über 2 Motive	ja	2 Großstroph: AAA',BBBB+ AAA',BBBB(B')	angehängtes (B')-Motiv, verändert. Begleitrhythmus
9	fallende (überlag.) Dreiklangsmelodik incl. Terzpendel	nein	3 Strophen m. 5 Formteilen incl. Kadenz	veränderter Begleitrhythmus
10	Strophen: fallend Litanei: wellenförmig (terzpendelnd u. fallend)	nein	2 Teile: 3 Strophen u. Litanei	verändertes Motiv angehängt
11	komplex: Fanfare steigend m. deszend. Motiven u. engmel.	ja	2 Strophen: ABCCC' u. ABCCC incl. Kadenz	Wiederhol. um 1 Mot. erweit. Verändert. Begleitrhythmus
12	Wellenbewegung (fallend, stehender Bogen, steigend)	ja	5 Strophen m. 3 Motiven (Motivzerleg.)	abrupt
13	überwiegend wellenförmig, 1 Motiv fallend	nein	2 Strophen: je ABA CCC' incl. Kadenz	veränderter Begleitrhythmus
14	komplex: Wellenbeweg. (Terzpend.- u. Dreiklangsbeweg., verdeckte Terrassenmel.?)	nein ?	2 Strophen (A_1A_2B), u. A_1B u. A_1A_2 incl. Kadenz	veränderter Begleitrhythmus
15	überwiegend Wellenbewegung (auch Dreiklangs- und Terzpendelbewegung) u. fallend	ja	2 Großstrophen: $AB_1C_1B_1C_2AB_1C_1$ DDDD u. $AB_1C_1B_1$ $C_1AB_2C_1$DDDDD	angehängter D-Formteil, veränderte rhythmische Begleitung

→

(Nr.)	Noten längen	Takt	Dauer	Zählzeit. Tempo MM =	Rhythm. Tempo	Melisch. Tempo	Tempo-Änderung
8	8	4/4 (5/4)	1'07"	96,1	139,7	122,1	2:1,7
9	10	6/4 4/4 5/4	1'35,4"	97,1	127,7	96,2	2:1,75
10	12	4/4 5/4	1'07,6"	75,4	134,0	134,0	2:1,85: 1,5
11	10	überw. 6/4	1'17,6" 1'23,8"	79,9	105,9	87,4	2:1,63
12	8	frei	0'44,2" o'49,6"	54,9	88,2	70,6	2:1,83
13	10	3/4 (2/4)	1'11,0"	78,9	122,6	103,5	2:1,76 :1,34
14	8	3/4 (4/4)	1'01,2" 1'06,4"	107,5	117,6	91,2	2:1,7
15	9	überw. 4/4	1'43,4"	108,3	169,4	159,0	2:1,67

——————→

(Nr.)	Rhythm. Belebtheit	Melische Belebtheit	Rhythmus-Wert	Melos-Wert
8	1,5	1,3	38 (1,5/2,3)	33 (1,3/2,0)
9	1,3	1,0	34 (1,3/2,1)	26 (1,0/1,6)
10	1,8	1,8	40 (1,8/2,2)	40 (1,8/2,2)
11	1,3	1,1	31 (1,3/1,8)	26 (1,1/1,5)
12	1,6	1,3	31 (1,6/1,5)	25 (1,3/1,2)
13	1,5	1,3	36 (1,5/2,1)	30 (1,3/1,7)
14	1,1	0,8	31 (1,1/2,0)	23 (0,8/1,5)
15	1,6	1,5	44 (1,6/2,8)	42 (1,5/2,7)

*

Lied Nr.	Signat. Ort	Gattung	Ausführung/ Besetzung	Umfang	Skala
16	VI 8 Be	sefa	Vorsänger, Männerchor Frauenstimmen Trommeln	Undezime	1.hemit.-tetrat. 2.mod.pentaton. 3.anhem.-pentat. Mat.Leit.irrat.
17	VI 9 Be	sefa	Vorsänger, M.-Chor,einig. Frauenstimmen, Trommeln	kl. Dezime	1.Terzpendel 2.Dreiklangsmel. 3.anhem.-pentat. Mat.Leit.8-stufig
18	VI 10 Be	sefa	Vorsänger, Männerchor, Frauenstimmen, Trommeln	kl. Dezime	anhemit.-pentat. modulierend, chrom. erweitert Mat.Leit.9-stufig
19	VII 13 Mad	sefa	Vorsänger, Männerchor, Frauenstimmen, Trommeln	kl. Sept.	1.hemit.-pentat. chrom.erweit. 2.anhem.-pentat. Mat.Leit.8-stufig
20	I 9 Be	kefi lafe	Vorsänger, Männerchor	2 Oktaven	anhem.-pentaton. 1(1¯)-3-4-6-7, -8(8¯)
21	VI 11 Mar[1)]	kefi lafe	Vorsänger, Männerchor (Frauen- stimmen)	Undezime	1.anhem.-pentat. 2.mod. pentaton. hem. erweitert Mat.Leit.hexat.
22	VI 12 Mar	bubu	Vorsänger, gem. Chor	Undezime	hexatonisch zunächst anhem.-pentaton. 1-2-3-4-6-7
23	VI 13 ? Mar	kefi lafe	Vorsänger, Männerchor, Frauenstimmen	übermäßige Undezime	modulierend anhem.-pentaton. Mat.Leit. heptat.

1) Mar = Mararena

——————→

(Nr.)	Melodieverlauf	Text	Form	Kadenz
16	überw. wellenförmig und fallend	nein	3 Strophen: $AB_1B_1B_2B_2$/ $A_2B_3B_3$/ $AB_1B_1B_2B_2B_2$'	veränderter Begleitrhythmus Schlußmotiv leicht verändert
17	überlagerte Fanfare incl. Terzpendel-, Dreiklangs- und Wellenbewegung	nein	3 Strophen: $A/B_1/B_1$' und neunmal B_2	veränd.Motiv, im letzten C-Teil differenzierte Begleitung
18	Wellenbewegung u. fall. übl. Dreiklangsmelodik	nein	2 Strophen: je $A\overline{B_1B_2}\overline{B_1B_2}$ u. achtmal B_2	letztes Motiv verändert, differ. Begleitung des letzten Formteils BB
19	I engmelodisch und fall. übl. Fanfare II Wellenbew. incl. Terzpend.u.1Dreikl.	nein	2 Str.: AB/AB 1 Str.? C_1C_2 + 6mal C_3+C' (od.9mal C_x)	angehängter veränderter C-Formteil
20	überlagerte Fanfarenmelodik und engmel. Wellenbewegung, anfangs deszendent	nein	4 Strophen mit 7 Motiven	abrupt
21	I Wellenbew. incl. Quartpendel II fallend (m. Bögen)	nein	I ABBA' II zweimal: ($C_1C_1C_2/C_1'C_1'C_2/C_1''$)	leicht verändertes Schlußmotiv (abrupt)
22	Wellenbew.(incl. umspieltes Quartpendel) fall. u. engmelod. Wellenbewegung	nein	4 Strophen: ABB+AB'	Schlußmotiv verändert
23	überw. wellenförmig (deszendent, Dreikl.- u.Terzpend.-Bew.)	nein	$AB_1B_2B_3B_2$ u. $AB_1B_2B_3B_2$ (B') u. 9x C + Kadenz C'	verändertes Motiv und Rufe

→

(Nr.)	Noten längen	Takt	Dauer	Zählzeit. Tempo MM =	Rhythm. Tempo	Melisch. Tempo	Tempo-Veränd.
16	11	überw. 3/4	1'30,6"	108,4	169,5	162,9	2:1,71
17	9	4/4	1'38,0" 1'39,6"	114,5	154,9	154,3	2:1,73
18	12	5/4 + 3/4	1'55,4" 1'56,8"	110,7	151,4	146,6	2:1,46 :1,59 (Kadenz
19	13	4/4 u.a.	1'09,6"	87,1	128,4	126,7	2:1,57
20	10	3/4 4/4 5/4	1'31,0"	69,7	90,9	87,7	2:1,92
21	16	5/4 4/4 3/4	3'02,6"	58,8	77,2	74,6	2:1,43
22	15	überw. 3/4 u. 5/4	1'56,0"	60,9	90,5	84,5	2:1,67
23	12	3/4 b. überw. 6/4	2'14,0" 2'16,8"	88,7	138,8	137,0	2:1,46

(Nr.)	Rhythm. Belebtheit	Melische Belebtheit	Rhythmus-Wert	Melos-Wert
16	1,6	1,5	44 (1,6/2,8)	42 (1,5/2,7)
17	1,4	1,3	40 (1,4/2,6)	39 (1,3/2,6)
18	1,4	1,3	39 (1,4/2,5)	37 (1,3/2,4)
19	1,5	1,4	36 (1,5/2,1)	35 (1,4/2,1)
20	1,3	1,3	28 (1,3/1,5)	28 (1,3/1,5)
21	1,3	1,3	26 (1,3/1,3)	25 (1,3/1,2)
22	1,5	1,4	30 (1,5/1,5)	28 (1,4/1,4)
23	1,6	1,5	39 (1,6/2,3)	38 (1,5/2,3)

Lied Nr.	Signat. Ort		Gattung	Ausführung/ Besetzung	Umfang	Skala
24	VI Mar	14	kefi lafe	Vorsänger, Männerchor (Frauen-stimmen)	Oktave	anhemit.u.hemit. Formteilskalen Mat.Leit.8-stufig
25	VIII Mad	2	kefi lafe	Vorsänger, gem. Chor	gr. None	modulierend pent. u.engmelodisch Mat.Leit.hexat.
26	VIII Mad	3	kefi lafe	Vorsänger, gem. Chor	Oktave	modulierend pent. u.engmelodisch Mat.Leit.9-stufig
27	VIII Mad	4	kefi lafe	Vorsänger, gem. Chor	gr. None	anhem.Leitern incl. Engmel.modulierend, Mat.Leiter: irrat.
28	I Be	24	Gesang z.Mythe	Vorsänger, Männerchor	Quinte	pentaton.Ausschn. 1-3-4(4^+)-5
29	III Be	8	Gesang z.Mythe	Vorsänger, Männerchor	gr. Dezime	pentaton.modul. (Mat.Leit. 8-stufig ?)

→

(Nr.)	Melodieverlauf	Text	Form	Kadenz
24	überl. Fanfare engmelodische Wellenbew. m. überl.Terzpendelbew.	nein	6 Strophen m. 4 Motiven $A_1A_1/A_2A_2/A_1A_1$	abrupt
25	Wellenbew.(m.Terzpendel, Bögen,engmelod.Wellenbew.)	nein	2 Strophen: AB/AB + BA'	angehängtes und leicht veränd. Motiv (A')
26	Wellenbewegung (Quart-Terz-Sekund-Pendel, desz. überl. Dreiklangsmelodik)	nein	3 Strophen: $A_1A_2/A_3A_1'/A_4A_4$ + A'	angehängtes Motiv (A') (abrupt)
27	überw. wellenförmig (desz. Dreiklangsmel., Terz- u. Sekundpendel)	nein	3 Strophen m. 3 Motivgruppen + 1 Motiv m. Kadenz	angehängtes Motiv (abrupt)
28	engmelodisch u. fallend, Terzpendel u. fallend	nein	5 gleiche Strophen incl. Kadenz: $A_1A_1/A_2A_2A_2$	abrupt
29	wellenförmig fallend u. Terz-Quart-Pendel bzw. Terz-Pendel u. Engmelodik,im Wechsel	ja	6 Strophen: $(A_1A_1B_1B_1B_1B_1/A_2A_2B_2B_2B_2B_2)$ dreimal	abrupt

→

(Nr.)	Noten längen	Takt	Dauer	Zählzeit. Tempo MM =	Rhythm. Tempo	Melisch. Tempo	Tempo-Veränd.
24	16	3/4 4/4	1'46,6"	46,2	63,0	58,5	2:1,73 :1,8
25	18	überw. 3/2	1'17,0"	51,4	55,3	53,8	2:1,73 :2,06
26	12	4/2 5/2 6/2	1'26,0"	44,3	49,5	44,7	2:1,94 :2,22 :2,14
27	20	überw. 3/2	1'35,0"	53,1	49,9	48,0	2:1,71
28	6	2/2	1'02,0"	38,7	51,3	48,4	2:1,83
29	6	3/4	2'21,4"	97,1	145,1	140,9	2:1,6

→

(Nr.)	Rhythm. Belebtheit	Melische Belebtheit	Rhythmus-Wert	Melos-Wert
24	1,4	1,3	25 (1,4/1,1)	23 (1,3/1,0)
25	1,1	1,0	20 (1,1/0,9)	19 (1,0/0,9)
26	1,1	1,0	19 (1,1/0,8)	17 (1,1/0,7)
27	0,9	0,9	17 (0,9/0,8)	17 (0,9/0,8)
28	1,3	1,3	22 (1,3/0,9)	21 (1,3/0,8)
29	1,6	1,5	40 (1,6/2,4)	38 (1,5/2,3)

✳

D. Stilkritik und kulturelle Zuordnung

Tonale Organisation

In den Einzelanalysen der Lieder wurde deutlich, daß die Musikkultur der drei Dörfer am Watut nicht in sich geschlossen ist. Die folgende Aufstellung vermittelt einen Eindruck von der Vielfalt tonaler Organisation in den ehemaligen Kultgesängen.

I. Dreiklangsmelodik begegnet in reiner Form nirgends im traditionellen Repertoire. In einem Lied, "wage" Nr. 1, ist sie jedoch als dominierendes Merkmal der Melodie vorhanden, wobei sie lediglich um die engmelodische Umspielung des Grundtons vermehrt ist.
In der Variante, "wage" Nr. 4, tritt neben die Fanfarenmelodik die anhemitonisch-tetratonische Transformierung des Hauptmotivs. Darüber hinaus läßt sich überlagerte Dreiklangsmelodik und Terz-Pendelbewegung in mehreren Liedern nachweisen, oft isoliert neben anderen Melodietypen (z.B. "pokin" Nr. 9 und "sefa" Nr. 17 - 19).

II. Ebenso selten wie überlagerte Dreiklangsmelodik ist auch anhemitonische Tetra- und Pentatonik zu finden. Sie zeigt sich in zweierlei Gestalt, in "reiner" halbtonloser Tetra-/Pentatonik und als Klangtrübung der gleichen Leitern, was durch labile Intonation strukturwichtiger Töne bewirkt wird.

1. pokin Nr. 7 — anhemitonische Pentatonik
   pokin Nr. 8 — " Tetratonik [1)]
   pokin Nr. 12 — " Tetratonik
   pokin Nr. 13 — " Pentatonik

2. wage Nr. 1 — (erweiterte Terzschichtung mit verändertem Dreiklang, gehört nur bedingt in diese Gruppe, s.I.).
   kefi lafe Nr. 20 — anhemitonisch-pentatonisch mit zeitweise erniedrigtem Spitzenton (fis nach f).
   Mythe Nr. 28 — anhemitonische Tetratonik mit zeitweise erhöhter Quart.
   wage Nr. 4 — (neben Dreiklangsgerüst) anhemitonisch-pentatonisch mit zeitweise erniedrigtem Spitzenton.

---

1) flüchtig zur Pentatonik erweitert.

III. Einen Sonderfall bildet "wage" Nr. 2, das auf einer hemitonischen Fünftonleiter aufbaut (Halbtonschritt zum Spitzenton) und in dem die Sänger auch in der tiefertransponierten anhemitonischen Phrase den Spitzenton erneut sehr tief intonieren.

IVa. Sieben Gesänge verfügen über mehr als fünfstufige Leitern, die sich aus verschiedenen anhemitonischen Motivskalen von 3 bis 5 Tönen zusammensetzen.[1] Die Materialleitern werden in der folgenden Aufstellung mit angegeben, da es sich zeigt, daß sie - mit einer Ausnahme - aus höchstens 7 Tönen bestehen. In zwei von diesen Liedern begegnet Halbtonalteration.[2]

pokin	Nr. 5	Materialleiter 6-stufig (akust.Alteration)
pokin	Nr. 9	" 7-stufig
pokin	Nr. 11	" 7-stufig
fusin	Nr. 15	zwei 7-stuf. Materialleitern (chromatisiert)
bubu	Nr. 22	Materialleiter 6-stufig
kefi lafe	Nr. 23	" 7-stufig
kefi lafe	Nr. 25	" 6-stufig
kefi lafe	Nr. 27	" irrational [3] [4]

IVb. Die größte Gruppe der traditionellen Gesänge verwendet Kombinationen von anhemitonischen und hemitonischen Motiv- bzw. Form - teilskalen.[5] Hierbei sind wiederum zwei verschiedene Ausprägungen zu unterscheiden: einmal diejenigen Skalen, die neben einem klaren anhemitonischen Gerüst für bestimmte Teile des Liedes eine weitere Leiter verwenden und zum anderen die Melodien,

---

1) D. Christensen, 1957, prägte für dieses Phänomen die Bezeichnung: " Modulierende Pentatonik".

2) s. S. 114

3) In den beiden ersten Strophenfinales wird mit dem letzten Ton bereits im Motiv moduliert. Dadurch entsteht beim zweiten Mal ein Dreiklangsgerüst mit verminderter Quinte.

4) Die beiden "kefi lafe" in IVb_2 stehen dem Aufbau der Motivleitern nach dieser Gruppe (IVa) sehr nahe.

5) In den beiden Gruppen IVb_1 und IVb_2 sind die Materialleitern auch vielstufiger als in IVa.

in denen Halbtonschritte in musikalisch zusammengehörigen Motiven auftreten und diese sich auf das ganze Lied verteilen.

IVb_1 sefa Nr. 16: Hauptteil anhemitonisch-pentatonisch in zwei Bereichen. Einleitung hemitonisch-tritonisch, die ersten beiden B-Teile alteriert und chromatisiert. Materialleiter irrational.

sefa Nr. 17: Terzpendelbewegung und Terzschichtung am Anfang, dadurch Erweiterung der in zwei Bereichen halbtonlosen pentatonischen Hauptskala zur 8-stufigen Materialleiter.

sefa Nr. 18: anhemitonische Pentatonik wird in den ersten beiden Formteilen und in A_2 zur 9-stufigen Materialleiter chromatisiert.

sefa Nr. 19: die anhemitonisch-pentatonischen Refrainstrophen bilden zusammen mit der hemitonischen Fünftonleiter der ersten Strophe und der Chromatisierung der zweiten Strophe eine 8-stufige Materialleiter.

wage Nr. 3: hemitonische Tritonik der ersten Strophe und anhemitonisch-pentatonische Skala der folgenden Strophen führen zu einer 6-stufigen Materialleiter.

IVb_2 Kombination von anhemitonischen und hemitonischen Skalen.

pokin	Nr. 10	5-stufige Materialleiter in zwei Bereichen
fusin	Nr. 14	(9-stufige Materialleiter) irrational
kefi lafe	Nr. 24	8-stufige Materialleiter, einige hemitonische Motivgruppen-Skalen
kefi lafe	Nr. 26	9-stufige Materialleiter, einige hemitonische Motivgruppen-Skalen
Mythe	Nr. 29	(8-stufige Materialleiter, vgl. Analyse).

Die "kefi lafe" 24 - 27 werden in der vorliegenden Aufstellung in zwei Abteilungen getrennt, was ihrem einheitlichen Charakter nicht ganz gerecht wird. Sie verwenden in beiden Gruppen vorwiegend anhemitonische Motivleitern, doch bilden die letzteren in einigen Motivpaaren hemitonische Skalen aus.
"kefi lafe" Nr. 21 steht zwischen Gruppe IVa und IVb. Nur einmal wird an exponierter Stelle (betonter Spitzenton) ein Halb-

tonschritt innerhalb einer Motivskala eingeführt, im übrigen werden modulierend anhemitonische Skalen gereiht.[1)]

Nach dieser systematischen Übersicht stellt sich die Frage, welche gemeinsamen Züge in dieser Vielfalt tonaler Organisation zu erkennen sind.

Als früher Musikstil darf Dreiklangsmelodik angesehen werden, die in allen Gattungen sporadisch und überlagert begegnet,[2)] ferner anhemitonische Tetra- und Pentatonik, die sowohl in "reiner" Form wie auch als dominierendes Strukturelement in fast allen Liedern komplexer melodischer Ordnung anzutreffen ist. Dabei soll nicht übersehen werden, daß gerade die Lieder der Gruppe II_1 keinem einheitlichen Musikstil entsprechen. Von den drei textierten Gesängen ist einer (Nr. 7) aufgrund fremder Wörter als Lehngut anzusehen. Die Melodie verläuft wellenförmig mit dem Ambitus einer großen Sext, die textierte Strophe bildet zudem einen Bogen über drei Motive. Die beiden "pokin" Nr. 8 und 12 haben wenig mehr gemeinsam als die anhemitonische Struktur der Skalen. Sie unterscheiden sich in der Form, der Melodiebildung, der rhythmischen Gestalt und in der Begleitung. Das vierte Lied, "pokin" Nr. 13 schließlich, ist besonders durch die Ausnutzung des großen Umfangs (Duodezime) in beiden Strophen und dem formalen Aufbau von den drei anderen Initiationsliedern zu unterscheiden.

---

1) "pokin" Nr. 6 wurde in der Aufstellung nicht ausgewertet, da der tonale Befund mehrdeutig ist, vgl. Analyse. Es zeigt einen überwiegend anhemitonisch-tetratonalen Aufbau.

2) Dreiklangsmelodik wird in Neuguinea als "papuanisches" Kulturelement angesehen, worauf - neben anderen - besonders J. Kunst, W. Graf und D. Christensen hingewiesen haben.
"Fanfarenmelodik (Kunst) ist im Zentralen Hochgebirge (Holl. Neuguinea) (heute indonesisch, der Verfasser), an der Nordküste, in der Umgebung von Finschhafen, bei den Kiwai und den Marind-anim (Südküste) nachgewiesen worden." (CHRISTENSEN, 1957, S. 6).

Die zu einer Gruppe zusammengefaßten anhemitonischen tetra- bzw. pentatonischen Lieder dürften melanesisches Kulturgut sein [1], möglicherweise von unterschiedlicher Provenienz. Da alle Aufnahmen in Bentsen gemacht wurden, dem in jeder Beziehung zentralen Dorf im Untersuchungsgebiet, kann angenommen werden, daß hier, nicht zuletzt durch das "Zusammenrücken" der Gruppen (vgl. S. 8-10), Charakteristika mehrerer Lokalkulturen zu einem reichhaltigen Repertoire geführt haben. Die genaue Bestimmung dieser Einflüsse wird dadurch erschwert bzw. vorläufig unmöglich, weil die kleine Gruppe der e h e m a l i g e n Kultgesänge bereits eine Auswahl darstellt, die sicherlich vom gegenwärtigen Musikempfinden mitgeprägt ist.[2]

Ein weiteres Stilmerkmal, dessen Alter und Herkunft nur hypothetisch behandelt werden kann, ist hemitonische Leiterbildung. Sie begegnet im "wage" Nr. 2 (Gruppe III). Als Zitat findet sich das prägnante a_1-Motiv auch im (nicht veröffentlichten) "bubu" III_{13}. Halbtönige Skalen sind ferner in den Liedern der Gruppe II_2 als zeitweise Veränderung der anhemitonischen "Grundleiter" zu beobachten. In allen Gesängen dieser Gruppe dominiert anhemitonische tetra-pentatonische bzw. dreiklangsmelodische Tonalität gegenüber wenigen hemitonischen Veränderungen. Diese Beobachtungen zeigen, wie hemitonische Leitern, zum Teil in Verbindung mit sporadisch auftretender Chromatik, "ältere" Stile überlagert haben. In dem "Gesang zur Mythe", Lied Nr. 28, ist dieser Vorgang deutlich zu erkennen (vgl. Analyse): Die hemitonische bzw. hemitonisch gefärbte Tetratonik wird im Verlauf auf eine anhemitonische Kernzelle reduziert.[3]

---

1) In diesem Sinne äußern sich z.B. W.Graf, 1950, S. 95; D.Christensen, 1957, S. 107. Auch in den von M.Schneider 1934 veröffentlichten Gesängen der Bukaua (= Bukawac, an der Nordküste des Huongolfes und auf der Halbinsel Kela, nach Schmitz, 1960) finden sich bei einem melanesischen Stamm anhemitonisch-pentatonische Leitern.

2) H. Fischer berichtet, daß es keine priviligierten Vorsänger gebe und jeder ein Lied anstimmen könne, wobei die Auswahl der Gesänge dem allgemeinen Geschmack entspricht.

3) Das Problem musikstilistischer Überlagerung und Mischung sieht D. Christensen (1957, 1962 sowohl bei den Kâte und Sialum wie bei den Jambunagwi, Sepik (dort: Dreiklangsmelodik und anhem. Tetra-Pentat.)

Ein anderer Musikstil, der auch von den Kâte gepflegt wird, [1] ist die Kombination mehrerer modulierender anhemitonischer Skalen mit je drei bis fünf Tönen, wobei in der Regel mehrere Tonbereiche genutzt werden. Einige der in Gruppe IVa genannten Lieder gehen jedoch in der Anzahl und in der Wahl tonal entfernter Leitern über die bei den Kâte beobachtete Praxis hinaus (z.B. " fusin " Nr. 15). Die von CHRISTENSEN geäußerte Vermutung, daß es sich bei den Kâte um eine Lokalentwicklung handele, muß jetzt auf ein zweites Gebiet erweitert werden. Die Verwandtschaft der Watut mit den Wampar und ihre sprachliche Nähe zu den Azera (S. 10 und 11) weisen auf eine möglicherweise noch größere Verbreitung dieses Phänomens hin.

Analog der hemitonischen bzw. halbtönig gefärbten Pentatonik (II_2/III) werden auch bei der Kombination von anhemitonischen und hemitonischen Leitern Halbtonschritte in den Motiven oder Motivgruppen (Formteilen) verwendet. Nur in einigen Liedern, die einer gesonderten Betrachtung bedürfen (IVb_1), begegnet hemitonische Skalenbildung als Engmelodik bzw. deren räumlicher Ausweitung (in Beispiel 17 auch als Pendelbewegung mit der großen Terz g - es, die im weiteren Verlauf als kleine Terz g - e zum anhemitonischen Gerüst gehört), so daß sich ein N e b e n e i n a n d e r von halbtonlosen und halbtönigen Abschnitten ergibt. Streng genommen handelt es sich weder um Modulationen mit anhemitonischen noch mit hemitonischen Skalen, sondern um eine

b l o c k a r t i g e

Reihung von Melodieteilen, die tonal unterschiedlich organisiert sind.

Bevor wir zu einer Schlußfolgerung kommen, die den melodischen Mischstil vieler Watut-Lieder zu erklären versucht, muß zuvor noch auf zwei weitere Strukturmerkmale eingegangen werden, denen sich ein kurzer Blick auf weiteres Vergleichsmaterial vom Watut-River anschließen soll.

---

1) D.Christensen, 1957, S. 105 ff: "Modulierende Pentatonik".

Neben der hemitonischen Engmelodik in Beispiel 16, auf die schon verwiesen wurde, zeigt sich anhemitonische Engmelodik in den "kefi lafe" Nr. 25, 26 und 27, in den B_2-Teilen des "Gesang zur Mythe" Nr. 29 und in "pokin" Nr. 5 mit einleitendem Sprungintervall. Sie entfaltet sich in den "kefi lafe" in sehr langsamem Zeitmaß und ist oft nur ein getragenes, unregelmäßiges Pulsieren bei "fließendem" Rhythmus. Halbtonalteration findet sich in "pokin" Nr. 5 und im "Gesang zur Mythe Nr. 29 als lediglich akustischer Vorgang: Durch Detonieren oder Ansteigen in den Formteilfinales wird die neue Tonhöhe bestimmt, auf der die "akustisch alterierten" melodischen Abschnitte gesungen werden. Die Übergänge sind nahtlos, Halbtonschritte tauchen in ihnen nicht auf. Wirkliche Halbtonrückung zeigt sich vor allem in "sefa" Nr. 16 (vgl. Analyse S. 34).[1] Einen Sonderfall bildet "fusin" Nr. 15 mit seiner fortwährend "umgefärbten" Leiter und den zahlreichen labilen Tönen.[2]

---

1) In "pokin" Nr. 7 wird bei der Wiederholung der Textzeile die bis dahin eingetretene Detonation durch eine Halbtonrückung nach oben wieder ausgeglichen.

2) Vida Chenoweth, 1966, beschreibt sehr differenzierte Intervalle bei den Gadsup. Den Angaben zufolge ergeben sich als Tonfortschreitungen zehn verschiedene Möglichkeiten vom Viertel-Tonschritt bis zum Quartsprung. Viertel- und Halbtonalteration werden zum formbildenden Strukturelement. Für die Transkription der Watut-Lieder fehlte ein Gerät, das solche genauen Messungen ermöglicht hätte. Der Verfasser ist indes sicher, daß am Watut keine derartige Organisation der Melodiebildung vorliegt. Die "akustisch alterierten" Melodieteile in Lied Nr. 5 verlaufen nicht kongruent der Stropheneinteilung, und die Chromatisierung erfolgt nicht nach einem gleichbleibenden Muster, wie Beispiel 15 zeigt. Man würde gern erfahren, ob V. Chenoweth die genannten Intervalle mittels elektronischer Messung gefunden hat. Sollten die Angaben zutreffen, sind sie das spezielle Strukturelement eines Musikstils, dessen melodische Linien überhaupt engräumiger verlaufen als bei den Liedern der Watut-Leute. Bei diesen scheint die Absicht vorzuherrschen, anhemitonische Skalen zu "färben". Dabei ergeben sich dann Viertel- und Halbtöne, die in den korrespondierenden Motiven unterschiedlich groß ausfallen können. Melodische Mikrotöne sind von J. Kunst, 1931, für sakrale Flöten

Beim Vergleich mit dem traditionellen Repertoire zeigen sich in den "bubu"-Tanzliedern zahlreiche Entsprechungen, vgl. S. 53 - 56. Die Melodiestile aus den ehemaligen Kultgesängen werden gemeinsam übernommen, ohne daß in allen Tanzliedern eine Verschmelzung eintritt. Häufig bilden unterschiedliche Bewegungsabläufe und Melodietypen Kontraste aus, wobei - und das ist überraschend - dreiklangsmelodische Elemente in stärkerem Maße hervortreten als bei den traditio - nellen Liedern.

Die "bubu"-Tanzlieder sind bei den jungen Leuten wenig beliebt, sie überlassen sie den Alten. In Mararena gibt es statt dessen die "gwung"-Tänze, die nach Auskunft der Informanten aus dem südlichen Nachbargebiet stammen sollen, vgl. S. 56 und 57. Sie sind überwiegend charakterisiert durch hemitonische (und anhemitonische) Engmelodik, die gelegentlich um zwei oder drei Töne erweitert wird, so daß die Stücke eine 5- bis 6-stufige Materialleiter erhalten. Zur Trommelbegleitung tritt in fast allen Gesängen noch ein Schneckenhorn hinzu. Der Kontrast zu den "bubu" ist sehr groß. In den Kultgesängen finden sich Parallelen lediglich in den "sefa" (besonders in Nr. 16 und 19) als melodische und rhythmische Anklänge in der Einleitungsstrophe.

---

bei papuanischen Gruppen nachgewiesen worden. Im Bildband "Ozeanien", P.Collaer, 1965, S. 30, ist ein Vokalbeispiel von den Chimbu veröffentlicht, an dem P.Wirz Tonmessungen vorgenommen hat. Eine Strukturskala zeigt ein Intervall von 155 Cs mit 3 weiteren Unterteilungen.

Zusammenfassung

Die folgende Aufstellung soll noch einmal die verschiedenen Melodiestile des traditionellen Repertoires im Überblick zeigen.

I.	Dreiklangsmelodik	"wage"	Nr. 1
II.	Anhem. Tetra-/Pentatonik	"pokin"	Nr. 12 (Tetratonik)
III.	Hemitonische Pentatonik	"wage"	Nr. 2
IVa.	Kombination mehrerer anhemitonischer Leitern	"kefi lafe"	Nr. 23
IVb_1.	"Blockartige"(hem.) Kombination	"sefa"	Nr. 19
IVb_2.	Kombination von anhem. m. hemitonischen Skalen	"kefi lafe"	Nr. 24

Die Übergänge in diesen Gruppen sind fließend, es ergeben sich Mischformen.
Vereinzelt begegnet auch anhemitonische Engmelodik wie z. B. in "pokin" Nr. 5, wo sie durch einen einleitenden Intervallsprung erweitert wird. Sie tritt auch in Verbindung mit Terzpendelbewegung auf (Lied Nr. 5) und wird wegen des fehlenden Vergleichsmaterials nicht als selbständiger Musikstil der alten Kultgesänge gewertet.
Ein weiteres Element, das ebenfalls innerhalb der genannten Gruppen begegnet, ist Halbtonalteration, die in "fusin" Nr. 15 als permanente Chromatisierung in Erscheinung tritt.

Ein Melodiestil, der erst in jüngerer Zeit bei einem Teil der Watut-Bevölkerung Einfluß gewonnen hat, ist

V. hemitonische Engmelodik (neben anhemitonischer Engmelodik) in mehreren "gwung"-Tanzliedern.

Die chronologische Folge der verschiedenen musikstilistischen Einflüsse am unteren Watut-River kann beim gegenwärtigen Stand der Forschung noch nicht genau rekonstruiert werden. Erschwerend kommt hinzu, daß praktisch keine außermusikalischen Anhaltspunkte zur Verfügung stehen.

So kann nur - entsprechend der allgemeinen Besiedlungsgeschichte[1] und der von J. KUNST und anderen Forschern erarbeiteten kulturellen Zuordnung - mit einiger Sicherheit angenommen werden, daß auch Dreiklangsmelodik und anhemitonische Tetra- bzw. Pentatonik in dieser Reihenfolge die Grundschichten der Musikkultur am Watut ausmachen.[2] Alle übrigen Melodiestile im Untersuchungsgebiet entziehen sich noch dem deutenden Zugriff. Besonders problematisch ist das Auftreten von hemitonischen Skalen im traditionellen Repertoire, die - mit Ausnahme von "wage" Nr. 2 und den vermutlich jüngeren "sefa" - als Färbung von anhemitonischen Skalen oder als Folge von Modulationen (oft auf sehr engem Raum) anzusehen sind. Da nur in einem einzigen Lied ("wage" Nr. 2) eine hemitonisch-pentatonische Leiter durchgehend verwendet wird, liegt die Vermutung nahe, daß die heute geübte Praxis das Ergebnis einer Entwicklung ist, in der "reine" Formen von Hemitonik "zersungen" worden sind.[3]
"Modulierende Pentatonik" (CHRISTENSEN), die zuerst bei den Kâte nachgewiesen wurde, zeichnet sich bei den Watut-Leuten durch "kühnere" Modulationen und die relativ häufigere Verwendung von Halbtönen aus.[4]
Für die "bubu"-Tanzlieder konnte festgestellt werden, daß Dreiklangsmelodik in fast zwei Dritteln aller Lieder anzutreffen ist (meistens in überlagerter Gestalt oder sporadisch neben anderen Formen). Ihr Einfluß auf die profane Musikausübung ist also grösser als auf die ehemaligen Kultgesänge. Eine Deutung dieses Phäno-

---

1) C. A. Schmitz, 1960

2) vgl. Fußnote 1) auf S. 113. Der alte vertraute Stil setzt sich nach dieser Hypothese jeweils am Schluß der Melodien durch, was für die entsprechenden Lieder vom Watut ebenfalls zutrifft.

3) Für das Alter der Lieder, wie sie heute gesungen werden, gibt es noch keinen Anhaltspunkt.

4) siehe S. 109, IVa und S.113 oben.

mens könnte darin bestehen, daß Kultgesänge (auch ehemalige) anders tradiert werden als profane.[1] Auskünfte der Einheimischen zu dieser Entwicklung liegen vom Watut nicht vor.

Der "merkwürdigste" Stilwandel zeigt sich aber in den neueren "gwung"-Tanzliedern. Ihre Herkunft wird von den Eingeborenen selbst im Süden gesehen. Man bezeichnet die Gegend von Maralanko als Entstehungsort, doch könnte der völlig anders geartete Musikstil mit der Verwendung von Schneckenhörnern[2] noch weiter der Küste zu beheimatet sein.[3]

Für die vorliegende Untersuchung ist die Fragestellung interessant, warum gerade ein so von den älteren Liedern divergierender Musikstil Eingang in das untere Watut-Tal gefunden hat.

Die an zahlreichen Stellen Neuguineas belegte Arbeiterverschickung vom Innern des Landes in die Küstenregionen, die fortschreitende Erschließung der bisher nur von den Missionsgesellschaften betreuten Gebiete mit ihren eingeborenen Evangelisten sowie Kontakte durch Tauschgeschäfte mit Nachbardörfern (auch anderer Gruppen) sind allgemein als Gründe für kulturelle Veränderungen zu nennen. Das "gwung"-Tanzlied VII_9, das mit sichtlicher Begeisterung musiziert wird, handelt von der Welt der Europäer. "Polizist", "Funkspruch" und "weiße Frau" sind einige Wörter des verstümmelten Textes in Pidgin-Englisch. Die pentatonische Weise klingt auch in europäischen Ohren ein wenig nach "Gassenhauer".[4]

---

1) Auf diese Tatsache hat für Neuguinea J. Kunst mehrfach hingewiesen, u. a. auch in KUNST, 1931, am Beispiel der Karesau Papuas.

2) Nach Angaben der Informanten soll das Schneckenhorn früher als kultisches Signalinstrument zum Anzeigen eines Todesfalls verwendet worden sein, Fischer, 1963, S. 107, s.a.Fischer,1958,S.66 ff.

3) Der Gebrauch von Schneckenhörnern allein beweist noch nicht die Herkunft dieser Kultur aus einem Küstengebiet. Vielmehr finden sich Parallelen zu den Gesängen aus dem Bismarck-Archipel, Hübner, 1938, was die engmelodische Bewegung mit überlagertem Dreiklangsgerüst, häufige Repetition von Tönen, enge Pendelbewegung, die um ein Sprungintervall erweitert wird u. a. aufzeigen, was im einzelnen einer späteren Publikation vorbehalten sein soll.

4) Bei einigen Liedern läßt die "Periodenbildung" auf westliche Einflüsse - vielleicht vom Kirchengesang her - schließen.

Die Mehrzahl der "gwung" ist aber frei von solchen Akkulturationserscheinungen, selbst wenn die Texte auf Liebeslieder schließen lassen, was im Watut-Repertoire offenbar neu ist.
Das Problem der Wanderung von Kulturgut ist in der Musikethnologie noch nicht hinreichend geklärt worden. Auch für das vorliegende Material können die Ursachen für eine jüngere Stilübernahme nur angedeutet und die daraus entstandenen möglichen Mischformen wegen der geringen Anzahl von Liedern nur "punktuell" und zudem hypothetisch behandelt werden.
Auf die früher weiter südlich wohnenden Leute der Südgruppe (im Gebiet der heutigen Kuku-kuku) ist, soweit Angaben von FISCHER vorlagen, bereits hingewiesen worden,[1] desgleichen auf die leichten Gruppenunterschiede. Durch das "Zusammenrücken" der Dörfer wird der "gwung"-Stil, dessen Quelle und Zeitpunkt der Übernahme noch unbekannt sind, auch in Mararena beliebt, allerdings wohl erst in jüngster Zeit.
Während die "gwung" in einer mehr oder weniger geschlossenen Form übernommen sein dürften, spricht einiges dafür, daß Elemente der Musikkultur, der diese späten Tanzlieder entstammen könnten, bereits vorher Eingang in das traditionelle Repertoire der Mittelgruppe gefunden haben. Sowohl in Mararena und dem benachbarten Madzim (früher lagen die beiden entsprechenden Ortschaften am Efa-Fluß) sowie in Bentsen (dessen Bewohner ebenfalls im Gebiet der heutigen Kuku-kuku siedelten), scheint das auch in den "gwung" auftretende engmelodische Element (hemitonisch und anhemitonisch) eine Verbindung mit einigen der vorliegenden Kultgesänge eingegangen zu sein. Zunächst handelt es sich dabei um "kefi lafe" aus Mararena und Madzim, in denen nach unterschiedlichen Mustern Elemente "älterer" Lieder wie Dreiklangsmelodik bzw. anhemitonische Tetra- und Pentatonik, Strophentransposition[2] und langsames Zeitmaß mit dem engmelodischen Duktus verknüpft worden sind.

---

1) Nachzutragen ist noch eine Bemerkung Fischers im Zusammenhang mit seiner Untersuchung sozialer Gruppen: Für die damalige Zeit (als die Gruppen noch mit einer Funktion verbunden wurden) muß bezweifelt werden, daß zwischen der Südgruppe einerseits und den beiden weiteren Gruppen andererseits ein Zusammengehörigkeitsgefühl bestanden hat. S. 73

2) z. B. "fusin" Nr. 14,"Mythen"Nr. 28 und 29.

Ferner scheinen die "sefa" aus Bentsen und Madzim ebenfalls durch die den "gwung"-Tanzliedern eigene enge Bewegung geprägt worden zu sein, wie die betreffenden Einleitungen zeigen. Außerdem bilden die "sefa" die Gruppe mit dem größten Rhythmischen Tempo [1], das allerdings noch hinter den Spitzenwerten der "gwung" zurückbleibt. Da die beiden Gattungen "kefi lafe" und "sefa" zu den Riten gehören, die trotz des lückenhaften Erinnerungsvermögens der Informanten [2] wahrscheinlich in den Anfängen der Missionierung noch geübt worden sind, wird die Stilüberlagerung spätestens zu diesem Zeitpunkt als abgeschlossen anzusehen sein. Der Kriegsgesang "wage" Nr. 3 [3] ist wegen seines rituellen Bezugs sicherlich nicht jünger als die Lieder der beiden anderen Gruppen. [4] Weitergehende Schlüsse läßt die geringe Auswahl an Stücken nicht zu.

Die "Rekonstruktion" der hier beschriebenen Stilüberlagerung beruht notwendigerweise z.T. auf Vermutungen. Sollten sich die Hypothesen in dieser Form als unhaltbar erweisen, wären immerhin einige Stilelemente aufgezeigt worden, die bei der Übernahme der "gwung"-Tanzlieder eine wichtige Rolle gespielt haben mögen.

---

1) Zur Terminologie s.S. 89. Werte in der Tabelle S. 92 ff.

2) vgl. S. 33

3) vgl. S. 14

4) Innerhalb der 4 "wage" ist er wahrscheinlich der jüngste Gesang. Natürlich läßt sich nicht ausschließen, daß bis in die Gegenwart ein weiteres "Zersingen" dieses und anderer Lieder stattfindet.

Liedtypen und ihr Rhythmus-Wert

Mit Hilfe des Rhythmus-Wertes sollen Liedtypen der Watut-Gesänge untersucht werden. Zuvor ist es daher notwendig, das Verhältnis von Rhythmus und formalem Aufbau zu verdeutlichen. Weil es sich bei den vorliegenden Liedern in der Mehrzahl um ehemalige Kultgesänge handelt, wollen wir als Arbeitshypothese annehmen, daß sie sich in wesentlichen Merkmalen so erhalten hätten, als seien sie noch in Funktion. Ob diese Voraussetzung stimmt, wird sich am Ende der Untersuchungen herausstellen.

Lieder, die mit dem Kult in Verbindung stehen, unterscheiden sich von den profanen durch den Grad ihrer "Objektivität", sie "funktionieren" nur, wenn sie "richtig" gesungen werden. Die Kriterien für den Begriff: "richtig" mögen in den verschiedenen Kulturen unterschiedlich sein. Für die Watut entfällt weitgehend die Bedeutung des Textes - in den wenigen textierten Liedern erstreckt er sich oft nur auf ein "Erkennungswortpaar" am Anfang - ebenso wie eigenständige Musik der Begleitinstrumente. Besondere Bedeutung kommt daher der Melodie selbst zu, der Gestalt der Motive, der Tonalität, der Klangfarbe, dem Tempo, den verwendeten Notenlängen und ihrer relativen Häufigkeit, ferner den rhythmischen Mustern, der Art der Mehrstimmigkeit und dem formalen Aufbau. Bis auf die Klangfarbe sind diese Elemente in den vorliegenden Aufnahmen zu erfassen. Sie geben dem jeweiligen Gesang seine Form, das unverwechselbare Gepräge des Gemeinten und Erkennbaren. Das Typische eines "sefa" oder eines "wage" muß gegeben sein, damit das Lied ein Krankenzauber oder ein kannibalistischer Ritus ist. Für die analytische Betrachtung werden drei Komplexe besonders wichtig sein: Die Melodiegestalt, die Tonalität und der Rhythmus. Da jeder "Ton" des Liedes ein rhythmischer Impuls ist, und jedes Lied - nach Art seines kultischen Verwendungszwecks - nicht beliebig viele ungeordnete Töne enthält, sondern eine allen Mitwirkenden vertraute Kombination von Motiven, Motivgruppen und Formteilen sowie deren tonale Bezogenheit aufeinander - z. B. Transpositionen und Modulationen - was zusammen in der erklingenden Melodie ständig zu rhythmischen Impulsen führt, muß die "Erfassung" des Rhythmus Aufschluß geben über das Spezifische einer Gattung. Dabei sind beide "Dimensionen" des Rhythmus zu beachten, das absolute mittlere Tempo der rhythmischen Impulse und die relative, dem jeweiligen

Stück immanente Belebtheit, die sich aus dem Verhältnis zum Grundtempo ergibt.
Die verwendete Skala braucht dabei nicht berücksichtigt zu werden, da sie die Voraussetzung der Melodiebildung ist. Die rhythmischen Impulse der melodischen Linie lassen dagegen auf die verwendeten Leitern schließen: Fanfarenmelodik mit großem Ambitus wird sich innerhalb einer (Misch-) Kultur zweifellos von hemitonischer Engmelodik in rhythmischer Hinsicht unterscheiden lassen.
Diese "Zählung" rhythmischer Impulse wird durch die Berechnung des Rhythmischen Tempos ermöglicht. Damit ist aber die "rhythmische Belebtheit" noch nicht erfaßt. Sie ist das Maß im Bezugssystem "Zählzeiteneinheit" - und somit nur da errechenbar, wo diese gegeben ist. Sie gibt Auskunft über die Häufigkeit von Impulsen pro "Schlag" des Grundzeitmaßes, anders ausgedrückt: über die Struktur rhythmischer Impulse und nennt den Grad relativer Belebtheit eines Stückes unabhängig vom Rhythmischen Tempo, das seinerseits die absolute Häufigkeit von Impulsen in einem begrenzten Zeitabschnitt bezeichnet. Beide Größen, die sich dimensional nicht entsprechen, gilt es zusammenzufassen. Das kann nur mathematisch geschehen, das Ergebnis ist eine Zahl, die, bezogen auf die zugehörigen Lieder, unterschiedliche Stücke bestimmten Meßwerten zuordnet. Ob in zwei Liedern, deren Meßwerte z. B. 40 und 20 betragen, im ersten Stück ein doppelt so "intensiver" Rhythmus (musikpsychologisch) vorliegt wie im zweiten, ist durch diese Methode nicht definiert. Ein Blick auf die Ausgangsgrößen würde jedoch zeigen, daß die Tempo- und Belebtheitswerte vom ersten Beispiel zum zweiten ein Gefälle aufweisen. Der Rhythmus-Wert klassifiziert in jedem Fall die Stücke - wie der Verfasser annimmt - nach der ihnen eigenen Beziehung zwischen Tempo und Belebtheit und schafft damit ein Erkennungsmerkmal für Liedtypen, wie sie für die Ausführenden gültig sind. In der nachfolgenden Aufstellung z. B. ist das Hauptunterscheidungs-Kriterium die Verwendung von Refrain- bzw. Litaneikomplexen bzw. deren Fehlen. Die erstere Gruppe verfügt über Rhythmus-Werte von 36 bis 44, die zweite über solche von 17 - 34. Der offensichtlich schwächste Punkt in der Begründung des Verfahrens liegt bei der Addition der beiden Ausgangsgrößen. Der Verfasser muß es also dem prüfenden Leser überlassen, die mit dieser Methode gewonnenen Ergebnisse als nachträglichen Beweis für die Richtigkeit

des Verfahrens zu werten.
Die Untersuchung der Liedtypen erbrachte für die Watut-Gesänge eine Reihe von Gruppenzugehörigkeiten, die sich einmal rein nach dem formalen Aufbau und zum anderen durch die Verwendung bzw. das Fehlen von Dreiklangsmelodik und der damit gewählten Form ergeben.[1)]

I.a Ausgedehnte Lieder mit Refrain- bzw. Litaneikomplex i n n e r h a l b der Strophen:

bcbc + + +
sefa 16 **A** B_1B_2 - (B_2B_2) + A B_1B_2 + A B_1B_2 - (B_2B_2)
- in ( ) = litaneiartig

fusin15 2x (ABC ----- BC ----- ABC ----- + Litanei (4-5))

++ + + + +
Mythe29 3x (AA - ($B_1B_1'B_1B_1'$) + AA - ($B_1B'_1B_1B'_1$))

Diese dreiteilig gegliederten Lieder (zwei davon auch in der Großform), deren übriger musikalischer Zusammenhang - abgesehen von rhythmisch-melodischen Ähnlichkeiten zwischen sefa 16 und fusin 15 - sehr gering ist, haben als einzige diese Großform mit Refrains innerhalb der Strophen ausgebildet. Ihre Rhythmus-Werte lauten: R = 44, 44, 40.

I.b K u r z e dreiteilige Liedform mit Refrainzeilen i n n e r h a l b der Strophen: pokin 8, 13, 7.

2 1
2x (A - A - A' + Refrainzeile (4 - 5))

(A - B - A
2x [2)] + Refrainzeile (5)
(A - A' - A"

abc a caca
2x (A - - - - - - - - - B - B - B)

"pokin" Nr. 7 ist zweifellos anderen Ursprungs als die beiden übrigen Lieder. Sein Text stammt nicht aus dem Watut. Der allgemeine Duktus ähnelt Beispiel 8.
Die Rhythmus-Werte der drei "pokin" lauten: 38, 36, 36.

---

1) + = Zeilen- (Strophen-) Modulation, ++... = erneut moduliert ...

2) Zur Demonstration wurde die in der Übertragung verwendete Einteilung der formal unklaren Strophe geändert.

II. a Dreiteilige Strophe (auch wiederholt) mit angehängtem Litaneikomplex: sefa Nr. 17, 18[1], 19 kefi lafe Nr. 23

Lied 17: aa bbcc
A - B - B + Refrain (9)

Lied 18: bcbc +++ + +
A - B_1B_2 - B_1B_2 + $AB_1B_2B_1B_2$ + Refrain (9)

Lied 19: a - b - b + a - b - b + Refrain (9)

Lied 23: bcbc ++ + + +
A - $B_1B_2B_1B_2$ + $AB_1B_2B_1B_2$ + Litanei (10)

Die Rhythmus-Werte der vier Stücke lauten: R = 40, 39, 36, 39.

II.b Zweiteilige Strophe mit Wiederholungen und angehängtem Litaneikomplex: pokin Nr. 10

aabb ++
A B / AB / AB ---------- + Litanei (7)

Der Rhythmus-Wert von pokin Nr. 10 lautet: R = 40.

III. Strophenlieder mit zweiteiliger Bogenform (abcb usw.) ohne Refrainzeilen: pokin Nr. 9 und 5.

Lied 9: abcdad
A B A B C + ABABC + ABAB

Lied: 5: 2x $(a_1x_1a_2x_1/b_1x_2b_2x_2/a_3x_2a_3x_2)$ [2]

Da in pokin Nr. 9 die Motive b und d sehr ähnlich sind, dürfen beide Lieder wohl zusammengefaßt werden. Ihre Rhythmus-Werte lauten: R = 34 und 30.

IV. Reihung von einteiligen Strophen mit zwei bis sieben Motiven:

a. Ohne Dreiklangsmelodik: pokin Nr. 6 und 12, wage Nr. 2, kefi lafe Nr. 20.

---

1) zugleich auch zweiteilige Bogenform der Motive

2) Zur Demonstration ist die Motivbezeichnung geändert worden.

Lied 6: $A + 6 \times B_{(n)}$ (b c, je 2 Partikel)

Lied 12: 5x (a a' a")

Lied 2: 3x ($a_1a_1a_2a_3a_3$) (a_3 aus a_1 durch Transposition)

Lied 20: 4x (abcdabd)

Die Rhythmus-Werte der vier Lieder lauten: R = 32, 31, 30, 28.

b. Sondertyp (wegen des Vortragsstils und des Aufbaus):
Mythe Nr. 28

A (2 Motiv-Partikel, = 1 Motiv) /A
A/A/A (1. Motiv transponiert).

Der Rhythmus-Wert lautet: R = 22.

c. Mit überwiegender bzw. überlagerter Dreiklangsmelodik, abrupte Kadenz, "wage"-Typ: wage Nr. 1, 3 und 4.

Lied 1: 3x (a_1,a_2-b(a))

Lied 3: 3x (a-b-c)

Lied 4: 1x (a_1a_1)
3x (a_2a_3)

Die Rhythmus-Werte der drei Lieder lauten: R = 24, 19, 19.

d. Mit Strophentransposition: kefi lafe Nr. 24

A (abcd) A / A A / A A (mittlere Strophe transponiert)
++

Der Rhythmus-Wert lautet: R = 25.

V. "kefi lafe"-Typ (Madzim), tonal: Mischform, formal: durch Kadenz abgeschlossen, zweiteilige Strophenform: kefi lafe 25,26,27

Lied 25: A_1B_1 (je 4 Motive bzw.-Partikel)
+ +
A_2B_2
- B_3 (engmelodische Partikel)
Kadenz(stereotype Floskel)

Lied 26: A_1A_2 (je a b)
+ +
$A_3A'_1$
A_4A_4 (engmelodische Motive)
Kadenz (wie Nr. 25)

Lied 27: A_1 (a b c) - c Fortsetzung von b
+
A_2
++
A_3 (Terzpendel anstelle von Engmelodik)
a + Kadenz (Floskel als Terzpendel).

Die Rhythmus-Werte der drei Lieder lauten: R = 20, 19, 17.

VI. Zweiteiligkeit in kefi lafe Nr. 21.

1. wie "bubu" Nr. 22,
2. und 3. ähnlich wie IVc. Durchschnittlicher Rhythmus-Wert: R = 26.

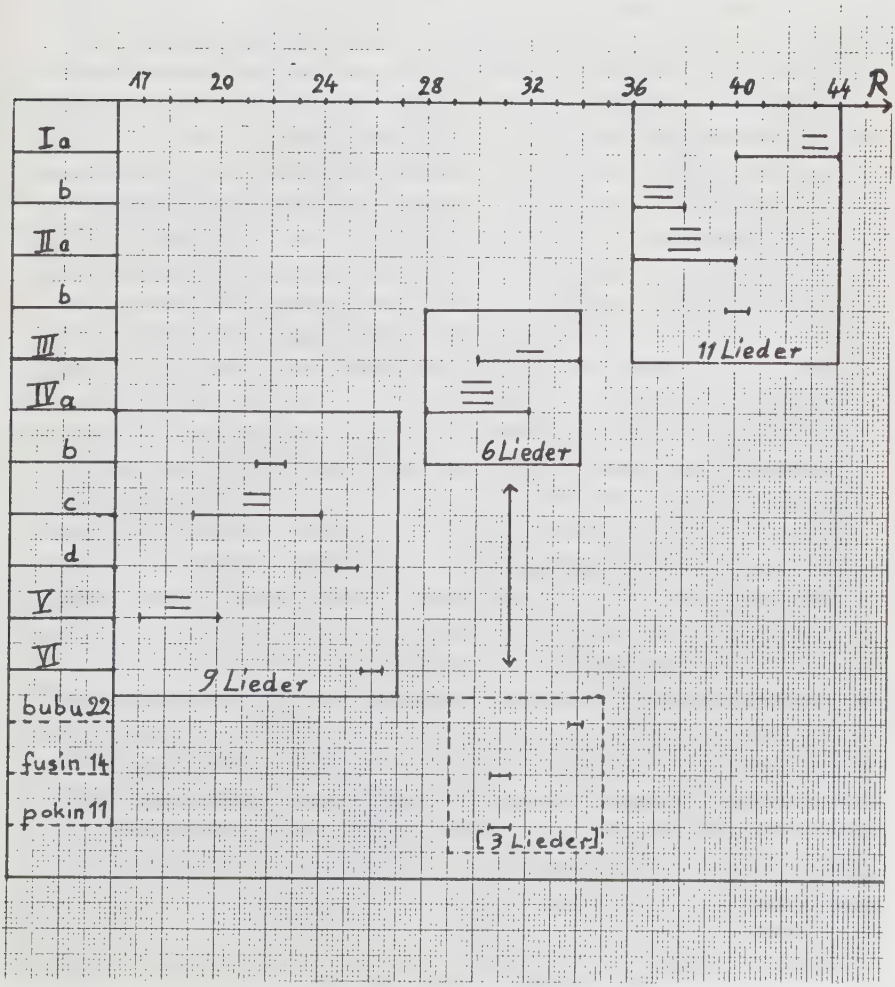
"pokin" Nr. 11 läßt sich in dieser Aufstellung nicht richtig unterbringen. Es ist dreiteilig mit angehängtem Litaneikomplex und einer Wiederholung. Deshalb entspricht es etwa der Gruppe Ib. Sein Rhythmus-Wert: R = 31 liegt dafür zu niedrig. Der Text des Liedes ist Fremdgut, das Lied wahrscheinlich auch, denn sein Melodieaufbau hat sonst keine Parallele in den ehemaligen Kultgesängen.
"bubu" Nr. 22 gehört nicht zum traditionellen Repertoire. Seine Strukturformel: 4x ABB + A + Kadenz, sein Rhythmus-Wert: R = 34.

"fusin" Nr. 14 wird auf der Aufnahme an einer Stelle so unsicher vorgetragen, daß seine von "pokin" Nr. 9, dem es melodisch weitgehend entspricht, abweichende Form als korrumpiert angesehen werden kann. Strukturformel: + + + ++ ++ +++

A_1A_2B / A_1A_2B / A_1B / A_1A_2 (stetige Modulation).

Sein Rhythmus-Wert lautet: R = 31.

Die graphische Darstellung will einen Eindruck davon vermitteln, wie gleichmäßig die Rhythmus-Werte und die zugehörigen Liedtypen verteilt sind. Es ergeben sich dabei drei Felder, die einmal 11 und zweimal 9 Lieder enthalten.
Zur Erläuterung: Das gestrichelte Feld enthält die beiden nicht in den Hauptbereich eingeordneten Lieder und das zum Vergleich benutzte "bubu". Die langen Striche bezeichnen den Rahmen der Rhythmus-Werte pro Liedtyp, die darüber liegenden kurzen Zeichen die Anzahl (zusammen mit der Basis) der Gesänge pro Gruppe.



Die Liedtyp-Analyse hat es also ermöglicht, alle Gesänge nach ihrem Rhythmus-Wert zu ordnen. Bei diesem Verfahren zeigte es sich jedoch, daß diese Methode nur dann zum Erfolg führt, wenn es gelingt, die für die Kultur selbst maßgebenden Einteilungsprinzipien zu entdekken. Einer streng durchgeführten Formanalyse vermögen die "Ergebnisse" nicht in jedem Falle standzuhalten.
Vergleicht man die Liedtypen mit den vorher gefundenen Tonalitätsgruppen, ergeben sich - neben Übereinstimmungen in IIa und III - doch auch zahlreiche Abweichungen. Ob damit erwiesen ist, daß die Tonalität gegenüber der Form weniger stabil ist, kann nur vermutet werden; die geringe Anzahl der Lieder gibt jedoch keine eindeutige Antwort.

Abschließend sollen noch einige Einzelerscheinungen genannt werden, die sich aus der durchgeführten Gruppierung ergeben haben:

1. In Gruppe Ia, die ja auch in der formalen Zuordnung nicht restlos befriedigen konnte, zeigen sich folgende den Liedern zugehörige Skalen: "fusin" Nr. 15: Tonalitätsgruppe IV a; "sefa" Nr. 16 : IV b_1; "Mythe" Nr. 29: IV b_2?. Daraus kann gefolgert werden, daß "fusin" Nr. 15 - wie "fusin" Nr. 14 auch - Sonderentwicklungen sind, deren Herkunft im vorliegenden Material nicht weiter ermittelt werden kann. "fusin" Nr. 14 enthält melodische Entsprechungen zu "pokin" Nr. 9, wobei die Form allerdings deutlich divergiert. "fusin" Nr. 15 steht tonal wie der Form nach völlig isoliert da. Die beiden "fusin" selbst weisen keine Gemeinsamkeiten auf.
   "sefa" Nr. 16 erweist sich in seiner besonderen Form ebenfalls als zusätzliche Entwicklung in Bentsen neben den beiden anderen Gesängen.
   Auch die "Mythe" Nr. 29 - in ihrer besonderen Art auch Nr. 28 - ist als Sondergut anzusehen.
2. In der Gruppe II b nimmt "pokin" Nr. 10, was Form, Tonalität und Rhythmus-Wert betrifft, innerhalb der Gattung eine von den anderen Liedern unterschiedene Stellung ein.
3. Der "unterbrochene Liedvortrag", der in der Analyse bereits aufgezeigt wurde, findet sich in mehreren Liedtypen der "pokin-/fusing"-Gesänge: "pokin" Nr. 5, 8, 9, "fusin" Nr. 14 bieten ihn in ausgeprägter Fassung, "pokin" Nr. 6, 7, 10, 12 und 13 mehr oder weniger angedeutet. Er ist also ein Stilelement des Vortrags - rhythmisch manifestiert - das über einen Liedtyp hinaus zur Gattung gehört.

Die Texte:

Die Mehrzahl der traditionellen Watut-Lieder ist untextiert. Wo Textphrasen verwendet werden, erstrecken sie sich nur auf einen kurzen Abschnitt:

1. Text begegnet in den Liedern: "pokin" Nr. 6,7,8,11,12, und den "fusin" Nr. 14, 15 sowie der Mythe Nr. 29.

2. In Nr. 6, 8, 11, 12 wird ein Wortpaar einmal unmittelbar wiederholt. In Lied Nr. 8 und 11 liegt zwischen den Wörtern eine kurze Vokalise.

3. Lied Nr. 7 enthält einen Satz, der in gleichmäßiger Achtelbewegung gesungen wird, die an den Motivfinales, die den Text gliedern, leicht gedehnt oder abgesetzt wird.

4. In Lied Nr. 14 ist der möglicherweise vorhandene Text nicht aufgezeichnet worden. Falls die prägnanten Tonsilben Wörter sein sollten, passen sie sich dem Duktus der untextierten Melodie völlig an. Lied Nr. 15 enthält eine Textzeile, deren Anfangspartikel im 3. und 4. Formteil vorweggenommen werden und dessen geschlossene Folge erst im 5. und 6. Formteil in regelmäßigen Achteln abläuft.

5. In Lied Nr. 29 sind die ersten drei Motive mit fortlaufendem Text unterlegt, der in Achtelbewegung, von regelmäßigen Dehnungen an den Motivfinales unterbrochen, vorgetragen wird. Er wird in der tiefertransponierten zweiten Strophe im ersten Formteil um ein Wort erweitert, dem die Schlußphrase der ersten Strophe folgt. Der zweite Formteil ist untextiert.

6. Die Texte der Lieder Nr. 6,7,11 und 29 enthalten für die Watut-Leute unverständliche Texte bzw. Wörter. In Lied Nr. 29 werden Orte genannt, die nicht im Gebiet der Watut liegen. Die Gesänge dürften also Lehngut sein. Bei allen diesen Stücken handelt es sich entweder um solche, die sich bei der Untersuchung der tonalen Organisation oder bei der Liedtypanalyse nicht eindeutig hatten erfassen lassen bzw. innerhalb ihrer Gruppen eine Sonderstellung einnahmen. Die Lieder Nr. 8 und 12 zeigen die gleiche Wortverteilung wie Nr. 6 und Nr. 11. Da FISCHER mitteilt, daß die Texte zu den Tanzliedern erst in jüngerer Zeit bei den Watut Eingang gefunden hätten, was für "pokin" 15 - wahrscheinlich auch für "pokin" Nr. 14 mit seiner melodischen

Ähnlichkeit zu "pokin" Nr. 9 - zutrifft, darf als sicher gelten, daß die Mehrzahl der textierten "pokin" Lehngut ist.

E. Zusammenfassung

Zum Schluß sollen nur noch einige große Linien gezeichnet werden, die sich bei aller Komplexität des Mischstils innerhalb des traditionellen Repertoires erkennen lassen.

Es sind zunächst zwei Hauptgruppen zu unterscheiden:
Die erste baut auf Dreiklangsmelodik auf und zeigt Einflüsse von "chromatischer Färbung" (hemitonische Pentatonik ?), anhemitonischer Tetra-/Pentatonik und hemitonischer Engmelodik. Sie umgreift die "wage" einerseits und die "sefa" andererseits. Fanfarenmelodische Elemente sind noch vorhanden und dürften früher stilbestimmender gewesen sein.
In der anderen Gruppe treten lediglich vereinzelt Dreiklänge (auch verminderte) auf, leiten dann aber modulierend in einen neuen Tonraum über. Bei diesen Gesängen - es sind die "kefi lafe" aus Madzim - ist die anhemitonische Engmelodik bzw. ihre räumliche Ausweitung der mutmaßlich ältere Teil gegenüber der anhemitonischen Tri- bis Pentatonik. Das zeigt sich im Verhältnis der Einleitungszeilen zu den folgenden.
Dieser zweite Mischstil könnte ebenso alt sein wie der erste. Es ist aber anzunehmen, daß nur einer von beiden in älterer Zeit den Vorfahren der heutigen Watut-Bevölkerung eigen gewesen ist. Möglicherweise werden beide Stile schon seit langem gemeinsam tradiert.

Während die erste Gruppe mehrere Gattungen umgreift, zeigt sich die zweite nur in den "kefi lafe" aus Madzim. Da zudem die auffallende Reihenfolge der Tonalitäts-Elemente - am Anfang anhemitonisch tri- bis pentatonisch, dann anhemitonisch-engmelodisch - gleichsam im krassen Gegensatz zu den Liedern der ersten Hauptgruppe stehen, könnte der "kefi lafe"-Typ jedoch auch neueres Lehngut aus einem Musikstil sein, dessen Herkunft und Alter zur Zeit noch nicht bestimmt werden kann. Wir hätten dann einen weiteren Übernahmevorgang zu konstatieren, so wie ja auch die Leute aus Mararena von den südlichen Nachbarn die "gwung"-Tanzlieder eingeführt haben. Ob dieser zweite Versuch, die Herkunft der "kefi lafe" aus Madzim zu erklären, zutreffend ist, wird erst die Auswertung der angrenzenden Musikkulturen zeigen.

Eine relativ übersichtliche Entwicklung zeigen die "pokin"-Gesänge. Die Lieder Nr. 5, (6), 7, 8, 12 und 13 verwenden zwei Formtypen und bauen auf "einfachen" anhemitonischen Skalen auf. Eine zweite Gruppe bilden Nr. 5 und 9 sowie Nr. 11 durch Kombination anhemitonischer Leitern und - als Ausnahme - "pokin" Nr. 10 mit einigen Halbtönen in den Motiven und seiner in anderen Liedern dieser Gattung nicht wieder auftretenden Form. Diese Gesänge bilden also eine "Entwicklung" von einfachen zu komplexeren Formen, was sicherlich auch chronologisch gewertet werden kann. Ihres überwiegend eindeutigen anhemitonischen Charakters wegen können sie als melanesisches Kulturgut bezeichnet werden, ohne daß es bereits möglich wäre, ihre Beziehung zu beiden vorher genannten Kulturen herzustellen. Die auffallend häufigen - von nicht bekannter Seite - entlehnten Lieder beweisen, daß es sich - wenigstens zur Zeit der Übernahme - beim Watut-Tal und seiner Umgebung um ein relativ geschlossenes Kulturgebiet gehandelt haben muß.
Sehr vorsichtig formuliert möchte der Verfasser für das untersuchte Gebiet drei (vielleicht auch vier) stilistische Quellen annehmen. 1. Eine Kultur mit Fanfarenmelodik, 2. eine solche mit sehr enger anhemitonischer Melodik von zwei und drei Tönen und 3. die im weiteren Verlauf stärkste Kultur mit anhemitonischer Tetra-/ Pentatonik. Die mutmaßlich vierte Stilschicht ist nicht näher definierbar. Sie enthält die hemitonischen Elemente, die bereits in den "wage" in Verbindung mit Dreiklangsmelodik oder als reine hemitonische Pentatonik sichtbar wird. Die in den "gwung"-Tanzliedern auftretende hemitonische Engmelodik und deren Erweiterung auf 5 und 6 Töne muß nicht notwendigerweise eine Beziehung zum traditionellen Kulturgut haben.
Leider gibt es in der Musikethnologie, die sich mit Neuguinea beschäftigt, noch zu wenig Hinweise, die sich in differenzierter Form für einen Katalog eignen würden, in dem musikstilistische Erscheinungen ethnischen oder sprachlichen Gruppierungen zugeordnet werden. Die bisher vorwiegend geübte Einteilung in "Papuas" und "Melanesier" scheint nicht mehr auszureichen.

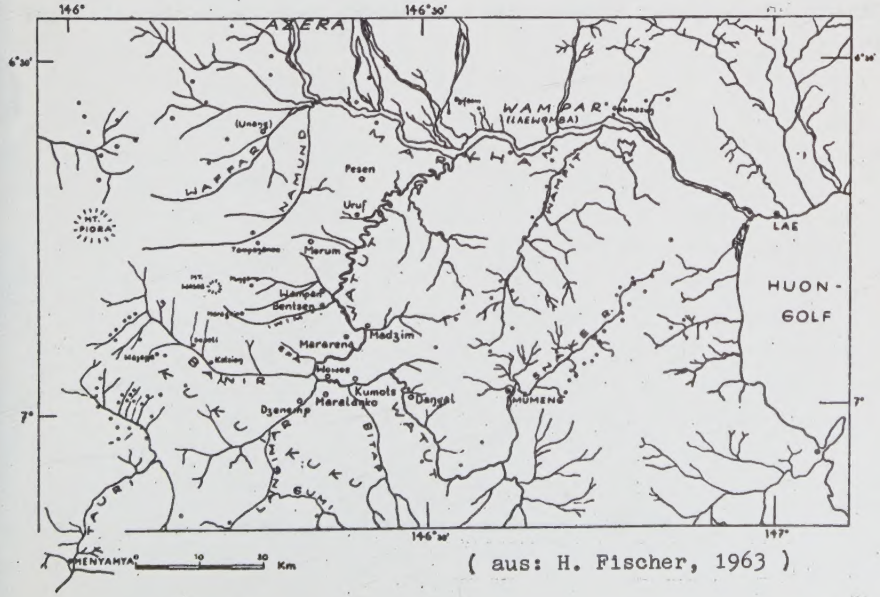
In diesem Zusammenhang sei deshalb die SCHMITZsche Theorie von den drei Kulturen A B C , genannt (voraustronesisch, jüngervoraustronesisch bzw. früh-austronesisch, rein austronesisch),

die die Huon-Halbinsel und das Gebiet der Wampar und Watut besiedelt haben. Diese Hypothese, die ältere Forschungen weiterführt, ist seit ihrem Erscheinen [1] ausführlich besprochen worden [2] und hat nicht den ungeteilten Beifall der Ethnologen gefunden. [3] Sie zu untermauern bzw. zu widerlegen, könnte die Musikethnologie einen wichtigen Beitrag leisten. Anhand des vorliegenden Materials stellt sich z.B. die Frage nach der Ursache der unterschiedlichen musikstilistischen Ausprägung der "pokin" (Initiation) und der "wage" (Kannibalismus). Der zweite Ritus gehört nach SCHMITZ unbedingt zur Kultur B, der erste nicht, wenn die Beschneidung als circumcisio ausgeführt wird. Über dieses letzte Faktum liegen vom Watut keine einheitlichen Berichte vor. Es müßte zum anderen untersucht werden, ob Dreiklangsmelodik auch für die Kultur B charakteristisch ist oder ob sie nur in der Übernahme des älteren Stils der Kultur A in Erscheinung tritt. Wichtig wäre es auch, die Herkunft der anhemitonischen Engmelodik der "kefi lafe" den Gruppen A (B) oder C zuzuordnen, um so vielleicht das Alter dieser Melodiebildung für die Watut zu bestimmen. Schließlich bietet die parallele Entwicklung der Kombination anhemitonischer Leitern bei den Kâte und den Watut interessante Vergleichsmöglichkeiten. Handelt es sich dabei um eine "normale" Entwicklung aus "einfachen" anhemitonischen Skalen oder ist dieses Phänomen ein spezifisches Merkmal der Kulturen B oder C? Diese offenen Fragen zu beantworten, läßt das vorliegende Material nicht zu. Auch hier kann nur eine breitere Forschungsarbeit Ergebnisse zeitigen.
Wenn wir den Blick noch einmal auf die traditionellen Lieder der Watut lenken, sehen wir eine Vielfalt von Formen und tonaler Organisation, so daß aus der gegenwärtigen Situation zwei Schlüsse gezogen werden können: erstens verweist diese Erscheinung auf ein relativ sorgfältiges Bewahren alten Kulturguts, zum anderen ist sie ein Hinweis darauf, daß nur noch eine kleine Anzahl von Gesängen pro Liedtyp tradiert wird. In der sich wandelnden Kultur ohne funktionelle Bindung an die alten Riten wird das traditionelle Repertoire sicherlich bald in Vergessenheit geraten sein.

---

1) Schmitz, 1960 2) s. Literaturverzeichnis
3) vor allem Burgmann, Fischer und Schwartz

(Kümmerly & Frey, Bern Geographischer Verlag)



(aus: H. Fischer, 1963)

Lebenslauf

Am 6. Mai 1939 wurde ich, Hans-Joachim Leisten, als erstes von zwei Kindern des damaligen Assessors jur. Gustav Adolf Leisten, und seiner Ehefrau Hertha, geb. Kirsch, in Berlin geboren.
Nach dem Krieg besuchte ich in Castrop-Rauxel die Volksschule und anschließend die Oberschule für Jungen. Am 25. März 1961 legte ich nach privater Vorbereitung das Abitur in Form der Reifeprüfung für Nichtschüler in Wiesbaden an der Oranienschule - Gymnasium für Jungen - ab.
Da ich während der privaten Vorbereitung bereits an der Landeskirchen-Musikschule im Rheinland bei Herrn Professor Gerhard Schwarz Musik studiert hatte, konnte ich dort am 8. Mai 1962 die kirchenmusikalische B-Prüfung ablegen.
Seit dem 22. Juni 1962 bin ich an der Freien Universität Berlin immatrikuliert.
Meine akademischen Lehrer waren
in Musikethnologie: Herr Professor Dr. Kurt Reinhard
in Historischer Musikwissenschaft: Herr Professor Dr. Adam Adrio und Herr Professor D Dr. h. c. Friedrich Smend
in Philosophie: Frau Professor Dr. Katharina Kanthack, Herr Professor Dr. Michael Landmann, Herr Professor Dr. Wilhelm Weischedel und Herr Privatdozent Dr. Michael Theunissen.
Seit 1962 bin ich verheiratet. Wir - meine Frau Helma, geb. Manns, und ich - haben zwei Kinder: Jan und Birte, drei Jahre und ein Jahr alt.

Fred Höpfner · Dissertationsdruck · 1 Berlin 12 · Pestalozzistr. 105 · Tel. 318885